

هذا العدد الثالث يصدر بينما ندوة المجلات الادبية في آسيا وافريقيا قد انعقدت في بيروت بدعوة من المكتب الدائم لكتاب آسيا وافريقيا ورعاية من اتحاد الكتاب اللبنانيين ، واذاعت بيانها •

ولربما كانت « الآداب الأجنبية » لحداثة عهدها غير مؤهلة لأن تضيف جديداً الى الابحاث والمقترحات التي جرت مناقشتها ، ولكنها استطاعت أن تكون بفكرتها ، وبرسالتها ، في محور الاهتمام ، والمحبة ، والأمل ، اذ كانت المعبّر او المجسّد العملي لطموحنا ، لطموح آدابنا الى التلاقي والتفاعل • ولكن لا بد لنا من ان نشير ـ على هامش الندوة ـ الى بعض ما نراه ، لعله دليل عمل لنا ، وللزملاء حملة الرسالة الادبية ـ الانسانية ـ النضالية •

علينا أن نلجأ الى الاختيار الموضوعي ـ الجمالي ، الى تقديم ما فيه فائدة وفن ، دون أن نمنح أية سلطة للعبث او للتزوير أو للتشويه ، فنكون بذلك قد غدونا غير أوفياء ازاء جمهورنا الادبي الذي قد يغدو بدوره غير وفي تجاه الفكر والادب والجمهور ـ العريض •

علينا أن نحسن الاختيار ، اختيار الادب النضالي الاصيل ، ثوريا وفنيا ، المتميز موضوعيا وجماليا ، لان أوساطا ثقافية معينة ، في افلاسها وفي يأسها ، تحاول

أن تلجأ الى العبث والتزوير والتشويه • وهكذا علينا أن نحسن الرفض الى جانب احساننا الاختيار • ان صوتنا لا يصل مباشرة الى الجمهور العريض وانما يصل بواسطة جمهور أدبي أو ثقافي عموماً ، وهذا الجمهور الثقافي هو الذي يلعب دوراً متعاظماً اوليا خاصة" في بلداننا ، بلدان آسيا وافريقيا • طبعاً ، ان كل اهتمامات هذا الجمهور ـ لحسن الحظ ـ ليست منصبة على الادب ، ولكن لا بد للأدب من دور هام • ونحن نحسن القيام بهذا الدور اذا أحسنا العطاء من خلال الاختيار الجيد والرفض الجيد •

واننا سعداء من خلال « الآداب الاجنبية » أن تكون نسهم في هذا الدور الذي علينا أن نؤديه ، في تعارف ادبائنا وشعوبنا ، وتفاعل ثقافاتنا الوطنية ـ ما كان منها تراثاً وما نطمح الى أن يكون تراثاً ـ ، وأن نستفيد من هذه الندوة ، لتكون أيضاً ـ فيما تكونه ـ معرضاً لمجلتنا في انطلاقتها القائمة على أساس الاختيار الواعي ما أمكنها ذلك • ولسان حالنا قول شاعرنا :

إذا رضيت عني كرام عشيرتي   فلا زال غضبانا عليَّ لئامها

على انه يسعدنا أن لا يكون في عشيرة الادب إلا كريم •

رئيس التحرير

بينما أبقي أنا الباب مغلقاً ؟
أتكيء على الباب
لاهثة
شرخ في ضوء الشمس

على أرض الغرفة
صفير الفجر

ينبغي أن أستيقظ
ينبغي أن أبقى يقظة

ليبقَ الباب
مفتوحاً

دع ضوء ذلك الوجه الجديد
يدخل

أقنع نفسك
أن تكون اثنين الآن

جديدين الآن
في الداخل

غداً الحجر
سيدحرج بعيداً

مطلقاً
انا لنخرج من الكهف

اثنين
في واحد

٣ ـ غوندولين ماكيون GWENDOLYN MACEWEN

استدار التلسكوب الى الداخل

استدار التلسكوب الى الداخل

الى زاوية الغرفة
وببطء سقط في الفراغ الداخلي
وحيداً ،

العدسات كعينك الميتة

التي تسقط من النجوم
ليستدير الى الصفر الحي

لاحلامك ،
المكان الذي تنفجر فيه

الكوابيس كالأكياس الهوائية
أو الشموس المستسعرة (١) .
الى اللقاء ، الى اللقاء ،
لقد استقالت الأفلاك

وكلها خلفتني وحيدة :

لقد انضمت فغدوت عالماً صغيراً
(مكروكوزم)
حيث أسرارك المتألقة
لم تعد تتقنع كالنجوم ،
لم يعد ثمة مجرات
لم يعد ثمة قمر ؛

وفوقي تتداح مدينة موتى التوأم ،
وتحتي ، استدار التلسكوب الى الداخل

والغبار الفضي سأكنسه غداً
في زاوية الغرفة .

(١) ترجمت كلمة Nova بهذه اللفظة التي تطلق في علم الفلك على نجم يتعاظم نوره فجأة ثم يخبو في فترة قصيرة . وفي رأيي أن هذه الكلمة هامة في فهم القصيدة .

٤ ـ كي سميث KAY SMITH

قبل اليقظة

في كأس حليب الصباح

تتبجس الزهور من الأثداء و اللحم النجمي

وأفلاك لآلىء البذور تعوم على الجفون
والرياح الملحية تنساب عبر الشعر
والجلد ذي الرائحة
وفوق الأكتاف تتنفس السنونوات في الضوء

وأقواس قزح معتمة من السمك تسبح عبر درج
البحر المنساب بين الأفخاذ .

٥ ـ سكايروس بروس SKYROS BRUCE

عالمي

عالمي
ثمة أصوات

مزدوج
تقرع متصادية
نحن جميعاً في
في ال « هنا »

أرحام عاتمة
كنبض قلب
متفاصلة
كصوت عثة

أحس أسئلة
داخل رحمي

٦ ـ اليزابيث بروستر ELIZABETH BREWSTER

الرجل الذهبي

أجلس في الكرسي
أشرب « الروم » والماء الحار
فأنا ناعسة .

ويداي ورأسي مملوءة
بقصائد أناس آخرين .
وفي رأسي تنساب ترنيمة
يقولها الرجل الذهبي

أاحتاج أن اكتب أيضاً ؟
عن الأطفال وسلاسل الذهب
كلا ، لا أستطيع أن أشدو أيضاً .

اني آتية من اقليم
الكلمات الحييّة البطيئة

اقليم الايقاعات المهشمة

والمشاعر التي لم تُنطق ·

في الولادة الثانية
أتعمد أن آتـي
من اقليم آخـر ·

٧ ـ جنفيف بارتول GENEVIEVE BARTOLE

عملاق خليج الرعد النائم

هذا هو الفصل اذن ، فصل السياح ،
وهأنتذا قد عدت الآن،تدغدغ فضولك

بحملقة ، مع أنك لا تملك أن تراني
على الدوام

لأنني أستيقظ متأخـرة · الضباب
يلفمني كوليد
حتى منتصف الصباح ، أنامله طرية
كالنيوم

التي تمر وتمر والتي هي أنفاسي

من قبس ضخم ، مغموس في دم القمر
الى غروب مهشم ، حين تطوقني كما

تطوق جيفة ، بأنوارك النيونية (neon)
المضاعفة بالماء والقمر المرآة ـ الطائر ـ
انهـا (القمر) (١) أمـي · وهــذه
والزكورة (٢)ء مهدي ·

اني مقمطة بأشجار قوطية تقبل قدمي
أهمس بتقواي كما تفعل أنت
لاوثان ربك ·

أتظن أن الهك يقظ على الدوام ·
لقد رأيته يهوم للنوم

مرتعداً برعده الخاص ·

---

١ ـ القمر مؤنث في اللغات الغربية·(المترجم)
٢ ـ الزكورة هيكل بابلي هرمي الشكل مؤلف من عدة أدوار · (المترجم)

- ٢ -

كشأنك ، أرغب أن أعتقد بالأبدية
بيد أن جوانبي تتقوض وتتداعى .
انظر اليّ !

أليس هذا الجرح شيئاً ما ؟
ان الملوك الصيادين المتمنطقين يغمسون
مناقيرهم فيه .

أحياناً يجيء المشاق ليبنوا أعشاشاً ...
يتلوون ويدورون حتى أكاد أصرخ

ألماً ونشوة
ولكن فمي يخرسه التراب .

أنظر الى السماء

التي تخدعني بقابليتها للتبدل .
فهي أيضاً ترغب في الايمان بشيء ما .

آه ، كيف تطوّف كالريح فوق الأرض !

ليتك عرفت مسرة المكوث في مكان واحد
بدلا من أن تجيء لتحدق بي .

أنا التاريخ القديم . أنا اللاشيء
لا صلة لي بداشو(١)

اوهيروشيما . كنت نائمة ، أتذكر ؟
انا بريئة

(١) داشو مدينة في غرب المانيا . وربما كان في هذا اشارة الى النازية والحرب .

٨ ـ مارغريت أتود MARGARET ATWOOD

علن حديقة حيوان

وضعت أبويّ في حديقة

بين الأشجار المحتشدة ، والاسفنجات الخضراء

على عصي منجلية . واعطيتهما شمساً مائلة
تقطر حرارة
وبرمقاً(١) كلون قلم التلوين الأصفر

١ ـ شماع الدولاب (المترجم)

لهما قوائم فيل سميكة

ووشائع للشعر ورؤوس صغيرة ؛
يمشيان بتثاقل تحت الأشجار

وهما يرتديان ملابس منذ ثلاثين سنة،
ساذجة كجلد خالص ·

أتراهما يرتبكان حين يعبران
زوايا الغرف في الغابة ،
وكوباً من صفيح يلمع كلؤلؤة ،

وبطانية قرنفلية مهلهلة ،
ومجرفة صدئة ؟

أيزعجهما أن يؤديا

الأعمال نفسها المرة تلو المرة ،
الايدي تجمع الزهور البيضاء

على ضفة البحيرة أو تقفو التصميمات
في الرمل ،
وكلمة تتكرر حتى تتملق منقوشة

الى الأبد في الهواء الأزرق ؟

أتراهما قانعين ؟

أيريدان الخروج ؟

هل يريان كيف أنظر اليهما
من سياج النتوءات

ونار اللوح الكرتوني تدهن حمراء
وهي ما بنيت بوقت طويل

والم ، ولكن
لا يعرفان أنها هناك ؟

٩ ـ ميرا مكفارلين MYRA McFARLANE

القتــال

بين أكلة اللحوم الليليين

انت أيضاً تأكلني

بأداء منتظم

تبدأ بصوتي

تهضم صراخي الطويل

صممي شريكك غير الموثوق

الطيور تتكون من أناملي المحطمة
وتتمايل الى يديك

من أجل انقطاع قصير

تلعب على عظم ذراعي المخططة
وكأنها مزمار
وبمناقشات من أجل الاواني

تشرح وتفصل ،
تفترس خلية اثر خلية

هذه الولائم الليلية
تصنع منك جلاداً سميناً ٠

١٠ ـ فلوريس مكلرين FLORS McLAREN

الساحل الشمالي الشرقي

عرّفتها الهيدا(١) على أنها اقليم
مسكون بالجان

تسمع الشياطين تصرخ في الأشجار
وترى الشبح يطير باتجاه البحر
وتمسك شطآنها
المحفوفة بالخوارق
الغابة والناس الحيوانات
الناس الذين تحت البحر
القوي يقف ويلوح في الهزة الأرضية
الكبنة الفيوروون

نقشوا أقنعتهم وحركوا الشامان(٢)
ليصنعوا رقية
بصفارة عظمته الطيرية ومئزر مخالبه
الدببية المحنية
ليشفي مرضاً أو يقتل روح عدو ٠
بينما تنام النسوة في العشب
تهبط الفئران الشريرة في حلوقهن
وعلى السكافي(٣) أن يرقص طيلة
يوم وليلة

١ ـ الهيدا قبيلة هندية من كندا

٢ ـ كاهن يستخدم السحر في المداواة (المترجم)

٣ ـ السكافي : رجل يرقص في طقس ديني ليطرد الارواح الشريرة من الجسد ٠ واللفظة من لغة الهنود الحمر ، وهي موظفة هنا توظيفا جنسياً عالياً ٠ (المترجم)

كيما يخرج الأرواح الرديئة ثانية
في معركـة الاوراق يصعد السلمـون الشفاف
عبر المجرى سعياً وراء حربة الشامان،
جسد الشامان
يدور أربع مرات في الحوام
انها نفسه التي تتقلب على الحربة •

شجيرات الشوكران تطلع من الوجوه المنقوشة

في مقل خشبية ترقد فيها الاسطورة

تتحجب بالطحلب أو تقف

مدهونة بوضوح في حي شعبي •

لا يملك الشامان الصافر أن يرفـع شبحـاً
مدفوناً في المحفوظات أو في قبور البشر القديمة •
فوق المنتجات الاصطناعية المهشمة
يفسّخ المـد والجزر قمامات صدَفة البطلينوس(١)
لقد ولى راقصو الشتاء
وما من سلمون شفاف ، وما من طائر أبيض،
حتى ولا قضاعـة (٢) خيّرة تأتـي، لتقودنا الى الوطن •

١ ـ حيوان من الرخويات أو السمك الصوفي. (المترجم)
٢ ـ القضاعة ، أو ثعلب الماء ، حيوان طويل الذنب قصير القوائم • (المترجم)

١١ ـ ب•ك• بيج P. K. PAGE

القفطان الجلدي

« في أحد الأيام قبض الملك على أحد الطواويس وأمر ان يحاك في قفطان جلدي » ـ السهروردي

ذلك الطاووس السجين
ذلك الطائر الكثير العيون
الأعمـى •

المسيّج في محفظة جلدية
المُقفَل في الظلام

كل بؤبؤ له مختوم

ودماغه الصغير محتوم
ونوره وقلبه المرفرف
ثقيل كحوحة
حياته خضراء

ذلك الطائر الجميل الراهي
كحضرة جذرية
اصرخوا ، اصرخوا من اجل الطاووس

المغمور في الجلد الثقيل
في الحديقة

بين الزهور

والاشجار المزهرة
وقرب الجداول

والنوافير المزهرة
بين زيزيات الحصاد
والطيور الصادحة .

الطاووس لا يرى شيئاً
لا يشم شيئاً

لا يسمع شيئاً قط
ولا يذكر شيئا .

ولكن التوق المرعب
قلب لا يطاق
داكرة في الغالب

من مروحة الريش
جنة متنامية

وشعاع الشمس يسقط
منيراً كالدقاح .

١٢ ـ جوي كوغاوا JOY KOGAWA

نبأ في جريدة : انتحار طالب

بصمت هابي ، ينمو الخيزران
جراحو الاشجار يناقشون علة تعفن الخشب
الصوبر يرفع أذرعاً مشققةالىالسماء
المطر يَسقط السماء الى الأسفل يقطع صميرة
والظلام ينتقل بسرعة الطيران

من حلم رديء

كل يوم
تنقل الجريدة
حلما رديئا

قوابل الأيام كانت قمماً جبلية

صنوبراً ممحوتاً

والتمايز الرقوقي الريحي

ذهب تلميذ يقطف الكستناء

وسمع « المم مم »
يقولها زيز الخريف .

١٣ ـ فاليري سكيد VALERIE SKIDD

أرى صورة

أرى صورة بيل وابنته .

قضى وقتاً طيباً مع أمه . وضع
نفسه في داخلها بأكثر من الحب .

أعمل فيها فتحاً ، دون أن يدري
ان الأمر لا نهاية له ، تلك الليلة ،

انها ستنمق البذور ،
تبثق في كل فراغ غرفته ،

وانها لن تأتي
وتذهب تماماً كليالٍ أخرى .

أما بالنسبة الى أمها ، فقد قالت

انها تعرف أية ليلة كان ذلك .
أما الآن وقد غادر فانها

ليست متأكدة من أي شيء .
وهي ترقبه في الفتاة ـ الأب

في البيت .
هي تعلم انه سيغادر

وكتبت عن الطريقة
التي سيتبعها . ولست أدري ما اذا

كان ذلك هو كيفية الأمر ، ولكنه
غادر على عجل

آخذاً هذه الصورة .

١٤ ـ بات لوذر PAT LOWTHER

TV

« لسوف تعمل بصورة أفضل غداً »
هكذا أخبروني
حين أكملت اهتزازاتي

أقفز من أمتار الهواء

وكنت قد ظننت أن الفحص قد انتهى
حين فعلته ذات مرة

« أني مطرب
تحسب أنها في وادي الموت »
أسمعهم يتهامسون ،

وهم أقل اهتماماً بي
من سرورهم باستبصار المعضلة

فقط في الليلة الماضية

أبصرت طفلة آسيوية ، كلتا ساقيها
واحدى يديها قد تمزقت
تؤرجح وزنها العنيد
بين سكتين حديديتين

ملاحظة : ان العنوان اختصار لمعنيين :
١ ـ التلفزيون . ٢ ـ السرعة الصوتية النهائية في علم الفيزياء .
Terminal Velocity

١٥ ـ مريم ماندل MIRIAM MANDEL

الآبار الى الآبار

آبار من أجل العيون
النفس ترمق بحيوية عبر الحافة

الابن ، الشمس ، الذهب المذاب
أعطيت لي

لامسكهـا
للحظة .

الجسد قوي ؛ قوة

الحب ، الغضب ؛

الحب ، البغضاء

القلب رقيق كما تفترّ الجفون ليلا
أعطيت لي

لأمسكها
ربمـا .

يا بني ، الابن ، الشمس
لا تملق
لن يكون ثمة كسوف

تعريف بالشواعر

١ ــ ان ماريوت : نشرت شعرهـا تحت أربعة عناويـن ، بما في ذلك « الريـح عدونا » (١٩٣٩) ، « المغامرون المادون » (الذي نال جائزة غفرنر جنرل للشعر عام ١٩٤١) و « حجر الرمل » (١٩٤٥) •

٢ ــ دوروثي لفسي . صدرت مجموعتها « أغان بسيطة » في طبعة ثانية مزيدة• وهي تدرس في جامعة البرتا •

٣ ــ غوندولين ماكيون نشرت مجموعة واحدة ، « صابع الظل » ، نالت جائزة الغفرنر جنرال للشعر (١٩٦٩) • أما روايتاهـا فهما « جوليان الساحر » (١٩٦٣) و « ملك مصر ، ملك الأحلام » (١٩٧١) • ولهـا مجموعة قصص قصيرة تحمل عنوان « بيت الحوت » •

٤ ــ كـي سميث نشرت مجموعتهـا « حاشية لصلاة الالـه » مـن قبل فيرست ستينمنت برس عام ١٩٥١ • ومنذ عام ١٩٤٢ وهي تقوم بتدريس الانجليزية في مدرسة سانت جون المهنية في نيوبرنزوك •

٥ ــ سكايروس بروس هي عضو في قبيلة سالش الساحلية،وتعيش في فانكوفر•

٦ ــ اليزابث بروستر : تعيش في ادمنتون • نشرت أربع مجموعات شعرية ، من بينها « ممر الصيف » ، « قصائد مختارة » (١٩٦٩) •

ملاحظة : ترجمت هـذه التعريفات بتصرف عن كتاب « أربعون شاعرة مـن كندا » ، حررته دوروثي لفسي ، ونشر عام ١٩٧١ • وهو الكتاب الذي استقيت منه القصائد •

٧ ـ جفيف بارتول : تعيش في وينبغ ، نشرت مجموعة واحدة هي « أشكال في المطر » ·

٨ ـ مارغريت اتود · نشرت خمس مجموعات شعرية ، من بينها « يوميات سوزانا مودي » (١٩٧١) · نالت جائزة الجفرنر جنرال للشعر من أجل مجموعتها ، « دائرة اللعبة » (١٩٦٦) · وظهرت لها عام ١٩٦٩ رواية « المرأة الصالحة للأكل » ·

٩ ـ ماريا مكفرلين : نشرت مجموعة واحدة ، « الجلاد السمين » ، (١٩٧١) · وحين لا تسافر ، فانها تقيم في فانكوفر ·

١٠ـ فلوريس مكلارين ، تدرس في جامعة كالغري · ظهرت لها مجموعة واحدة من شعرها ·

١١ـ ب·ك· بيج نشرت مجموعة أشعارها المختارة ، « ارارات الصارخة » ، عام ١٩٦٨ · كتابها الثاني ، « المعدن والزهرة » ، نال جائزة الجفرنر جنرال للشعر عام ١٩٥٤ · وهي تعيش في فكتوريا ·

١٢ـ جوي كوغاوا : تعيش في اوتاوا ، ونشرت كتابا واحداً في الشعر ، « القمر يتشظى » (١٩٦٧) ·

١٣ـ فاليري سكيد : تعيش في ماريتايمز ·

١٤ـ مريم ماندل بدأ شعرها يظهر في الصحف · تعيش في ادمونتن حيث تعمل في مكتبة جامعة البرتا ·

١٥ـ بات لودر تعيش في فانكوفر · ولها ديوان « هذا الازهرار الشاق » (١٩٦٨) ·

تعليق تفسيري

بقلم : يوسف اليوسف

من الاجحاف والغبن أن نقدم هـذه القصائد الوافدة من مناحات غريبة عـن الروح العربية ، وعن بنية العقل والوعي العمي في بلادنا ، دون أن يلقي عليها المترجم نظرة تفسيرية وتأولية تتيح للمتلقي أن يختبر الأرض التي يجوس خلالها. غير أن حداثة نشوء هـذه القصائد تجعلني أخمن أنها لـم تدرس حتى في مواطن انباتها ، الأمر الذي يعني انعدام المراجع التي تتعامل معهـا . ومما يرجح هـذا التخمين أن المصدر الذي استقيت هذه القصائد منه لا يحوي حتى على مقدمة لها . ولـذا ، فانني سأعلق عليهـا انطلاقاً من المبدأ الهـام المعروف ان الرمزية تعطي امكانات عديدة للفهم ؛ أي أن تفسيرنا سيكون واحداً من امكانات التفسير المتعددة التي تقبلها القصيدة . وهـذا بدوره يعني أننا لن نقدم تفسيراً أنجز مرة واحدة ولا يمكن اعادة انجازه .

ان الخصيصة المشتركة بين هـذه القصائد جميعاً هـي ما يدعونه بالاسلوب الرقي ، أو ما أوثر أن أطلق عليه اسم النهـج الالماعـي في التعبير فهي تلوح بالفكرة من بعيد ، ولذا ينبغي أن يكون بصر المتلقي (استبصاره الفني الباطني) ثاقبا وحـاداً حتى يستطيع رؤية الشيء القصي . ان القارىء مطالب بأن تكـون لديه عينا نسر كـي يتمكن من فهم هـذه القصائد ، وهنا تكمن خطورة استقدام الشعر الاجنبي المعاصر . اذ ان أهم ما يعوق هضم هـذه القصائد هو وفودها من ثقافات جد متقدمة ، وبالتالي ليست مألوفة بالنسبة الى جمهرة قرائنا .

١ ـ « الاقاليم » : ربما كانت آن ماريوت ، صاحبة هذه القصيدة ، هي واحـدة من أكبر شواعر وشعراء كندا . وفي وسعنا أن نحشر قصيدتها هذه في زمرة الشعر

الصوفي الذي نجد له انموذجا في « أربعاء الرماد » لاليوت· والحقيقة أن «الاقاليم» تحمل الكثير من الآثار التي يمكن ارجاعها بوضوح الى قصيدة إليوت هذه · وأول ما يلفت الانتباه ، من هذه الزاوية ، أنكلاً من القصيدتين تنقسم الى ستة أقسام· والأكثر من ذلك أن اليوت المتأثر بدانتي في « أربعاء الرماد » قد حمل هذا الأثر عينه الى « الاقاليم » . فنحن نجد « الجبل الارزي ـ الظلال » و « تلك التلة الشمالية الحادة » في القصيدة ، مما يذكر بجبل المطهر الدانتي · والحقيقة أن القسم السادس من « الاقاليم » متأثر كثيراً بالقسم الثاني من « أربعاء الرماد »· خذ مثلا هذا البيت :

يا نفسي ، هو ذا اقليم

انه شبيه جداً بقول اليوت « هذه هي الأرض · لقد نلنا ميراثنا » · أما قولها « الى نهاية ماهو بلا نهاية » فيشبه قول اليوت . « انها نهاية اللامتناهي رحلة الى غير ما انتهاء حتام كل ماهو بلا حتام » أن « الاقليم » الذي اكتشفته الشاعرة هو « الحديقة التي ينتهي فيها الحب كله » · وهذه العبارة الاليوتية الاخيرة تشبه أيضا قول آن ماريوت : « لا لأعود الى الوطن ثانية / بل لن أغادر الوطن ثانية » · وفي حين يؤكد اليوت في مطلع « أربعاء الرماد » :

« لأنني لا أؤمل في الاياب من جديد »

ويكررها ثلاث مرات كل منها تختلف عن الاخرى من حيث الشكل ، فان الشاعرة تصرح قائلة . « ينبغي أن أعود / مرة أخرى ، مرة » · أما صورة « الاخت المحجبة » في « أربعاء الرماد » فانها تتحول هنا الى هذه الصورة ·

« الدليل ذي الملابس البيضاء » ·

واذا ما التفتنا الى القصيدة في ذاتها ، فاننا نجدها منذ القسم الاول تقدم الرعب المهول· « فالمكتشفون الظليليون » الذين لا يكفون عن مسح التلال ليلا ، لا يمكن الا أن يكونوا بنياناً نفسياً من بنيانات الرعب · وتتلو هذا الموقف الصغير برهة الفتاة (رمز النفس) التي تنتظر حكم الاعدام · ان الانسان محكوم عليه

بالاعدام الذي هو رهس التنقيذ • ان الجلادين « يهيؤون بنادقهم » • والنفس تصرخ ، وتطلب العون من « اقليم أخضر » (السماء) •

ويدور القسم الثاني من القصيدة حول قدوم الانسان الى الوجود حاملا امكانية «السقوط من على الحافة» (الموت)، وامكانية الموص في «المياه الغريبة»(١)• ولكن الانسان يأمل بأرض هي «الغرق» ، انها الوجهة المحتومة للجداول كافة •

في القسم الثالث تكثر أسماء الأنهار ، ويأتي الخليج الذي يفترض (شعرياً أو جغرافياً) أن هذه الانهار تصب فيه • ان الحياة تتجه صوب ذلك «اليوم العام» أو «البحر الخالد» ، بلغة وردزورث ، الذي تدين له الشاعرة (وخاصة لقصيدته « علائم الأبدية ») بشيء من الفضل • وتصرخ النفس متشبثة بوجودها الدنيوي ولكن هذا الصراخ « لم يكن أكثر من همسة فوق القفار المصلعة » ، فلابد من « الخليج » • ان البحر لابد أن يغمر اليابسة •

وفي القسم الرابع تشتد فكرة الموت المحتوم وتبسط ذاتها على أشكال وصور متنوعة أهمها • «المقبرة» ، «عربة ـ الشارع الساحقة » ، « القبر » ، « الملاك القاسي » ، «الاجساد المعتمة تحت الأرض المعتمة» ، «الملاءات» ، والألواح الخشبية• والكن « كان ثمة بوق » ، أي نفير انقاذ •

أما القسم الخامس فيصور خواء الوجود ، لاسيما من خلال عبارة « القناة المفرغة » و « القناة الخاوية » ، وهما ، بلا ريب ، بنية واحدة • وثمة عبارتا « الورق الضائع » و « الريح الشوكية » • ان الاولى (الانفس الهائمة) هي العوبة بيد الثانية ، من جهة ، ومجلودة بسياطها ، من جهة أخرى • ولعل ما يلفت النظر هو حالة «الثلج القذر» ، اذ ترينا هذه الصورة الحياة مثيرة للغثيان والأهم من ذلك كله أن الشاعرة (أو المتكلم في القصيدة) تسير وحيدة «في المدينة السوية»• ان كلاً من بني البشر يحقق سجناً ، وكل امرىء « جزيرة نائية »، على حد قول

١ ـ اعتاد الجنود الاميركيون خلال الحرب الثانية أن يقولوا عن صديقهم الذي قتلته الحرب « لقد ذهب غرباً » ، أي مات • (المترجم)

سارتر • والحقيقة ان هذا القسم من القصيدة يمكن الحاقه بالشعر الوجودي،لانه يبدي الموقف الوجودي من الحياة نفسه ، وبجلاء •

وفي حين ينتهي القسم الخامس بهذا البيت : « لا أستطيع أن أجد اقليماً » فان القسم السادس يبدأ بهذه الصرخة المفاجئة . « يانفسي هو ذا اقليم » • انها صيحة النجاة أو فرحتها : هاقد بلغنا ملاذنا • انه الخلاص المسيحي ، لقد تجاوزنا المطهر الى النعيم : ففي حين نجد :

أشجار الحور ما تزال تورق ولكنها تورق

الأصفر ــ الرمادي فقط

(بمعنى أن الحياة تتوالد ، ولكنها تتوالد من أجل الموت ، أو أن الانسان هو « الموجود لأجل ــ الموت » ، بلغة سارتر ، الذي ما يزال تأثيره مستمراً منذ القسم الخامس) فان نقطة التحول تأتي فجأة :

غير أن الانكشاف قد جيء به ــ

وهنا تبلغ النهاية التي لا نهاية لها ، وتصل :

الى المحيط الآخر المسرود

أما الأبيات الأخيرة اللاحقة لهذا البيت ، فهي صورة آن ماريوت عن « اليوم العام » الذي قدمه وردزورث في « علائم الأبدية » •

٢ ــ أحد عيد الفصح • ان عنوان هذه القصيدة هو أول ما ينبغي أن يلفت انتباهنا ، لان عيد الفصح هو رمز الولادة الثانية ، أو التجدد • والحقيقة ان موضوع القصيدة هو التجدد الدائم للحياة ، ولهذا ذكرت الشاعرة « عيد الميلاد » في البيت الثاني • وألحقت ذلك بعبارتين هما « بثور الجليد » و « براعم الليلك » لتشير الى ماهو في سبيله الى وراثة ماهو شائخ ، أو ما يلهث وهو يتكيء على الباب• ويعبر هذا البيت : « شرخ في ضوء الشمس » ، عن فكرة الولادةبالانقسام • وهذا

ما تؤكده الأبيات الثلاثة الاخيرة التي تعني أن كل ماهو حي يحمل في داخله عناصر تجديده ، أو قابلية انقسامه الى ما لا نهاية •

٣ ـ استدار التلسكوب الى الداخل : ان التلسكوب هو أداة لرصد الافلاك ، وللافلاك (التنجيم) علاقة بالقدر وسنوات العمر • فالنفوس أشبه « بالشموس المستسمرة » التي تتوهج فجأة ثم تخبو بسرعة ، ولذا فهي سرعان ما « تستقيل »• لقد تساقطت أوراق العمر (سنو الحياة) ولم يبق على النفس الا أن تواجه مصيرها ، اذ « لم يعد ثمة مجرات » ، فالعمر قد انطفأ • وفي الختام تأتي الفاجعة: « والغبار الفضي سأكنسه غداً في زاوية الغرفة » ، أي أن غبار اليوم الراهن سيكنس غداً ويقذف به الى سلال القمامة • ان موضوع القصيدة ، اذن ، هو فكرة الفناء والتناهي •

٤ ـ قبل اليقظة : قصيدة صغيرة كتيمة جداً • ان اللاشعور هنا شديد الحرص على أن يحول دون تسرب المكنون • غير أننا مع ذلك نستطيع أن نعدها قصيدة جنسية ؛ فهي لا تكثر من العبارات الجنسية فحسب (« الأثداء واللحم النجمي » ، « لآلىء النذور » ، « الشعر والجلد ذي الرائحة » ، « الاكتاف ») بل ان البيت الاخير (« البحر المنساب بين الأفخاذ ») تصريح جهري بسيولة التجدد عبر الجنس • ومع ذلك ففي ظني أن القصيدة تقبل تفسيراً على مستوى اخر يجب أن ينصب على تحليل العنوان والبيت الاول •

٥ ـ عالمي • ان عالمها المزدوج تعبير عن كون الحياة تحمل ماهو شائخ وماهو وليد • والارحام العاتمة هي المكان الذي تولد فيه الاشياء بصمت ، أما الاصوات المتضادية فهي العناصر المجددة للحياة • والأشياء تبدأ الولادة « كمثلة »، أي كجرثوم هدم •

٦ ـ الرجل الذهبي • تدور هذه القصيدة حول « ولادات الوجدان » ، على حد تعبير شاعرنا اليمني عبد الله البردوني ، أي حول مسألة الخلق الشعري • وينكشف هذه الفكرة في اللحظة الاخيرة من القصيدة ، اذ تجد ولادات الشاعر المتنوعة وتجديد الخلق على مستوى أرقى •

٧ ـ عملاق خليج الرعد النائم : يمكن لهذه القصيدة أن تقرأ على مستويين:

المستوى الشعوري ، وهو ما تعيه الشاعرة قطعاً ، ومفاده أن الطبيعة حية (وهي هنا ممثلة بالجنس الخلاق) وأن التجربة هي التدمير • فالحب مطروح في مواجهة الحضارة الحب يخلق والحضارة (الحرب) تدمر ، ولهذا كانت شخصية المتحدثة هنا « بريئة » من « داشو » و « هيروشيما » لانها رمز الحب • انها تحنو ولا تقتل • لقد صمم هذا المستوى ليحمل ويعكس التقابل القائم بين الحب والحرب ، أو بين ايروس وتاناتوس ، بلغة فرويد •

أما المستوى الثاني فهو نفساني ، اذ اللاشعور هنا ليس كتيماً بل هو يقدم نقاطاً ممتازة للتحليل النفساني • فمنذ العنوان نجد لفظة « التدثر » ، كما نجد في القصيدة العديد من الاشارات التي توحي بالبرود الجنسي • « لأنني استيقظ متأخرة • الضباب يلفعني كوليد » ، « حين تطوقني كما تطوق جيفة » (برود جنسي) • ولكنها عبر الأبيات الثلاثة الاخيرة من الفقرة الاولى نجدها تدفع تهمة برودها الجنسي عن نفسها وتحمل الآخر مسؤولية عدم اثارتها ، ومماناتها لأزمة عدم الارتواء الجنسي • وربما كان ظاهر هذه الأبيات (وفقاً للمستوى الاول من قراءة القصيدة) يعني أن المرأة ليست مسؤولة عن هيروشيما وانما هو الرجل الذي يتحمل هذه المسؤولية ، غير أن اللاشعور المضمر قد كشف عن محتواه الجنسي تحت هذا الغطاء •

في اللحظة الاولى من الفقرة الثانية نجد هذا البيت . « أليس هذا الجرح شيئاً ما ؟ » • علينا أن نتذكر هنا ما كان يعنيه ديلن توماس بكلمة «جرح»،كما أن « المثانة » هي واحدة من موضوعاته ، اذ تقول احدى شخصياته • « اللهم اجعلني أحس شيئاً ما ، ينبغي أن أكون عنيناً ! » • ولنعد الى البيت • ان المرأة تخاطب الرجل،قائلة : لماذا أنت هكذا ، أفما يعني هذا العضو شيئاً بالنسبة اليك ؟ ولذلك نجد البيت السابق يقفوه هذا البيت . « ان الملوك الصيادين يغمسون مناقيرهم فيه » • وحكاية الملك الصياد التي قدمتها جسي وستون في كتابها « من الشعيرة الى الرومانس » معروفة جيداً ، ومفادها أن الملك الصياد يصاب بالمثانة وتحل اللعنة في الزرع والضرع ولا ينقذه الا فارس يدخل الكنيسة الخطرة ويجيب على أسئلة هناك • انها أزمة الجنس والنماء معاً • وعلى أية حال فان البيت الأخير دعوة صريحة الى فك رقبة المثانة التي تحمل الشاعرة مسؤوليتها للآخر •

٨ ـ عدن حديقة حيوان : هذه واحـدة من أكثر قصائد المجموعة صمماً ، غير أن عنوانها يحمل ايحاء بالكسل والسأم • ويتكرر ما يدل على السأم في القصيدة. « أيرعبهما أن يؤديا الاعمال نفسها المرة تلو المرة ، » • كما أن عبارة « وكلمة تتكرر » هي اشارة صريحة الى رتابة العيش • ويمكن النظر الى هذه العبارة نفسها، بالاستفادة من البيت الذي يتلوها ، بوصفها تعبيراً عن فكرة مفادها أن ما يواظب على تكراره يغدو نموذجـاً أبدياً وينال الثبات • ولهـذا كانت الشاعرة تنظر الى ابويها « من سياح المتوحات » ، أي تمثل النموذج وقد ارتقى • واذا صح هـذا الفهم للقصيدة ، فانها متأثرة بنظرية كارل يونغ في ثبات النماذج البدئية •

٩ ـ القتال : ان المخاطب في هذه القصيدة هو الزمن الذي تقدمه الشاعرة من حيث هو قارض للكائنات ، فهو يولم بها الولائم مما يجعل منه « جلاداً سميناً » • وهـي في الحقيقة تذكـرنا بقصيدة غوندولـين ماكيون ، « استدار التلسكوب الى الداخل».أما عنوانها «القتال»، فيوحي فوراً بحركة الصراع الدائرة في الموجودات ولكن صورة الوجود تغدو بشعة حين يمدرح الزمن ، كعامل هدم وتدمير ، في زمرة «أكلة النجوم الليبيين» وكذلك حين نتصور عظمْة الذراع نغرة وجوفاء كمزمار•

١٠ ـ الساحل الشمالي الشرقي • تذكر هـذه القصيدة برائعـة كولردج ، قبلاي خان » • كما تذكر ببدائيي لورنس الذين هـم رموز جنسية تحمل دينه « العظيم » ، دين الجسد •

ان « الاقليم المسكون » هنـا هـو « المكـان الهمجي » عند كولردج • أمـا البيت الثاني :

تسمع الشياطين تصرخ في الأشجار

فيذكر بهذا البيت من « قبلاي خان » :

امرأة تعول من أجل عشيقها الشيطان !

والقصيدة تصور الأشياء (الفقرة الثالثة) في سعيها باتجاه التوالد والعيش• ولكن الفقرة الخامسة تجـيء بالفاجعة • وتعتمد القصيدة في تشكلها عـلى عنصر الخوارق وطقوس السحر التي تحمل ايحاءات جنسية ، وخاصـة رقية الساحـر وصفيره الشافي للمرض • انها تعتمد في استحضارها للصور الجنسية ، ولفعاليات الطاقة الجنسية ، على تصوير ماهو تعويذي ووحشي وبدائي •

١١ ـ القفطان الجلدي : لسنا هنا أمام رمـز بالمعنى الحديث للكلمة ، بل نحن تواجهنا كناية رامزة . فالطاووس هو النفس المتطاوسة أو التياهة، والقفطان هو البدن والملك هو الله . وقد حبست النفس في البدن كعقاب لها على احتيالها . أما حالة العطالة التي مني بها الطاووس (النفس) فلا تعني سوى احتجاب الحقيقة المفارقة لعالم المباينات عن الوعي البشري . وتوحي الفقرة الثانية (ثلاثة أبيات) بفكرة المحايثة . وفي رأيي أن القصيدة تخلط بين شكلين من أشكال الصوفية ، اذ هي تقدم هنا الحلول ، في حين سبق لها أن قدمت مفهوم المفارقة ، وكذلك ستقدمه في الفقرة الخامسة . أما الفقرة السادسة فموضوعها الوجد الدائم من أجل الذوبان بالله . ولكن الفقرة الاخيرة تطرح مقولة الفيض اذ يشع ضوء الشمس كاللقاح.

قـد لا يغيب عن بالنا ان أبا العلاء اعتاد ان يشكو في شعره من أن النفس حبيسة البدن ، وكانت هـذه الشكوى موضوعاً كبيراً من موضوعات الصوفيين . ومما ليس بحتمي ان القصيدة تصدر عن الصوفية العربية ، ولكننا نأخـذ عليهـا كونها مزجاً لعدة موضوعات ، من بينها الموضوعان المتناقضان السابقا الذكر .

١٢ ـ نبأ في جريدة . انتحار طالب . تتعامل هذه القصيدة مع الزمن كعامل هدم وتدمير . انسا نتعفن (نفترس) يومياً ، ولكن السماء صماء لا تسمع صراخنا، والعمر يتساقط قطرة قطرة كما يتساقط المطر من السماء . وفي حـين ننظر الى المستقبل على انه آفاق شامخة ، فان الانسان المؤمل (الطفل الذي يحوّش الكستناء) يسمع همهمـة الزمن تربض في الأشياء . ولقد سبق أن شاهدنا قصيدتين أخريين أهما الموضوع نفسه .

١٣ ـ أرى صورة . موضوع هـذه القصيدة هـو الاستحالة الايجابية أو الانسانية ، اذ تقوم بين بيل وابنته بنية ، أو منظومة علاقات . بل ويمكن القول بأن بينهمـا تطابق هويـة ، فالأشياء تكـرر ذاتهـا ، لأن البـذور ـ كمـا تقول القصيدة ـ تنفد ولكنها تعاود الحياة من جديد . لهذا وقعت القصيدة تحت التأثير المباشر لكارل يونغ ولنظريته في التاريخ ، تلك النظرية الرامية الى أن كل تحول تاريخي لا يعدو كونـه نسخاً جديداً للأنموذج البدئي (١). ان ابنة بيل هنا هـي

١ ـ الانموذج البدئي : هـو صور المفهومات والحاجات والطموحات البدائية للبشرية . ويزعم يونغ ان هذه النماذج ثابتة وانها تعوم عبر الدوام في خلايا الدماغ . (المترجم)

نسخة (ولكنها جديدة) عن أبيها • وهذا ما تؤكده هذه العبارة : «الأب في البنت» بمعنى أن البنت تكرار لذلك الأب • ولنلاحظ أن القصيدة تحمل (اضمارياً لا صراحة) الزمن في طياتها وتطرحه كعنصر محايد •

١٤ ـ TV منذ البيت الاول تحمل القصيدة الأمل بالمستقبل على الرغم من أسا في « وادي الموت » • وتقدم الفقرة الاخيرة هذه الفكرة نفسها على شكل فتاة أسيوية (بؤس) ممزقة القوائم ، ومع ذلك فهي تغرز نفسها على خطوط الحياة• انها تقدم تشبث الأشياء بالوجود وعدم رغبتها في الاستسلام •

١٥ ـ الآبار الى الآبار : يوحي العنوان بانفتاح الآبار (العوالم الحية) على بعضها بعضاً • ان الأشياء مترابطة بحيث يفضي كل منها الى الآخر • ولذا فان في وسعنا أن نرجع هذه القصيدة الى نظرية « التواصل » عند جون ديوي ، هذه النظرية التي يتساها علم الاجتماع في القرن العشرين ، وخاصة الالماني مانهايم• وتعود هذه النظرية في جوهرها الى مقولة التوسط الهيجلية التي تقول بأن الأشياء لا يمكن أن توجد إلا على نسق • والشاعرة تؤكد التواصل وتنبذ نقيضه ، وتقدم ذلك النبذ على شكل نصيحة :

لا تنغلق / لن يكون ثمة كسوف •

واذا ما توخينا أن نصنّف هذه القصائد الخمس عشرة في زمر متماثلة أو متشابهة ، فان في ميسورنا أن نجد بنية مشتركة بين « الاقاليم » و « القنطار الجلدي » من حيث هما بحث صوفي عن السماء • غير أن البنية التي تجمع أكبر عدد من هذه القصائد هي صورة الولادة والتجدد التي طالما كانت موضوعاً انطربولوجياً هاماً • وتتحلق حول نواتها أربع قصائد هي : « أحد عيد الفصح »، « قبل اليقظة » ، « عالمي » ، « الرجل الذهبي » • أما نظرية ثبات النموذج البدئي فهي أرض مشتركة بين قصيدتين : « عدن حديقة حيوان » و « أرى صورة »•وثمة مجموعة القصائد المتعاملة مع الزمن كقوة تدمير : « القتال » ، « الساحل الشمالي الشرقي » ، « نبأ في جريدة » • أما بقية القصائد فتكاد كل منها أن تشكل نمطاً قائماً بذاته • غير أن البنية التي تكاد تشارك فيها غالبية القصائد هي فكرة الخوف من الوجود والتطلع الى وجود أفضل •

الـــرواية والمجتـــمع

بقلم الناقد الفرنسي، ميشيل زيرافا
ترجمة الدكتور جمال شحيد

يعتبر الناقد الفرنسي المعاصر « ميشيل زيرافا » M. Zéraffa من ابرز ممثلي النقاد الفرنسيين الذين اعاروا سوسيولوجية الرواية اهتماما خاصا واظهروها كمؤشر اساسي للتعبير عن دهنية مجتمع معين . وهو من تلاميذ الناقد الفرنسي (الروماني الاصل) « لوسيان غولدمان » الذي طور التيار النقدي السوسيولوجي والايديولوجي وساهم جدا في الحركة البنيوية . واشهر الدراسات التي قام بها « ميشيل زيرافا » هي « التاريــخ » l'Histoire (١٩٦٤) ، «الشخص والشخوص» Personne et Personnage (١٩٦٩) ، « الرواية والمجتمع » Roman et Société (١٩٧١) ، « الثـــورة الروائيـــة » La Révolution romanesque (١٩٧٢).

وتتميز دراســات « زيرافا » بالاطلاع الواسع على مختلف الاداب الاوربيــة وبالنظرة الشمولية التي لا تضيع في التفاصيل وبعلمية التحليل الايديولوجي اليساري .

***

ان سوسيولوجية الرواية هي سوسيولوجية فن . فاذا دخل السرد الروائي في حقل اللغة وعكس معظم مظاهرها ، واذا كانت اشكال الروايــة ومضامينهــا مــن صلب الظواهــر الاجتماعية شأنها في ذلك شأن الفنون الاخرى، ربما باستثناء السينما ، واذا برزت غالبة متصفة بهــذه الفترة او تلك من التاريــخ الاجتماعي ، فلا يضير كل هذا أن تبقى الرواية فنا نوعيا . ان « بروست » قد قرأ «فلوبير» الذي بدوره قرأ « بلزاك » . كما وان اعمال « ستانــدال » و « جويس » و « كافكــا » و« فولكنر » اصبحت مراجع او امثلة يقتدي بها لأجيال من الكتاب . وان النظريات العديدة التي عالجت الرواية منذ القرن السابع عشر قد اغدقت على الرواية طابعا اكيدا . واتخذت الرواية ، نظيرها في ذلك نظير كل الفنون ، أشكالا ثورية او بالعكس أشكالا محافظة ؛ كما ظهرت فيها علائقية صحيحة او خاطئة، وتنقسم الرواية الى انواع (ادبية) او ما دون هذه

الانواع ، وضعت اما لابهاج مختلف الفئات الاجتماعية واما لاملائها (١) .

فهل يمكننا مع ذلك التمييز الدقيق بين الرواية كفن وبين الرواية كـ «تعبير اجتماعي» ؟ لا شك ان العنصر المجتمعي يسيطر على اعمال « بلزاك » و « بروست » بحيث أن عالم الاجتماع يميل الى الاعتقاد انه بتحليله لروايتهما يوضح ايضا زواياهما الجمالية . وبالعكس فان الذين يعتبرون الرواية عملا فنيا ادبيا مستقلا بذاته عن « الواقع » ، يتهمون عالم الاجتماع بتقليصه الرواية الى خلاصتها ونشأتها . اما هم فيتهمهم علم الاجتماع بالشكلية البحتة . فهل تكون الحياة الاجتماعية والتاريخ الاجتماعي بمثابة ركائز للاشكال الروائية فقط ؟ وهل بالمقابل تظهر هذه الاشكال في المجتمع ؟ غالبا ما نجد نقد الرواية يتارجح بين هذين السؤالين اللذين يشكلان مسالة مغلوطة .

١ ـ الأشكال الروائية والأشكال الاجتماعية

لقد غاب عن الاذهان ان مفهوم الشكل ، في نظر الفنان ، يرتبط بالواقع الاجتماعي كارتباطه بالعمل الفني نفسه . فلا «بلزاك» ولا « بروست » رأيا هذا الواقع كمجموعة من الحوادث الخام والممكنة . ذلك أن الروائي يحلل « معطيات » الواقع الاجتماعي ، على حد تعبير « جيمس » ، ويفسرها ويجهد في تحديد جوانبها الاساسية كي يحولها بعدئذ الى كتابة. ان مقدمة « الكوميديا الانسانية » (بلزاك) و « لوحة الفنان » (جويس) و «فن الخيال» (جيمس) تبرز نظريات الرواية حيث يشدد الكاتب على ضرورة المراقبة والتجربة العقليتين لواقع معين ، إذ ينشأ منهما العمل القصصي. فاذا ما طمح روائي فاشل الى مدح الجمهور او الى الاستكانة الى سيرته الشخصية (إلا إن النتيجة واحدة) ، فانه اما يصور الواقع بشكل مثالي واما يجهد في تقديمه كما هو . وبالمقابل فان « ستاندال » و « فولكنر » يبحثان عن علاقات منطقية بين التفكير في الواقع المعاش وانشاء الاشكال الجمالية ، ويجدان ان هذه العلاقات قائمة ، ذلك أن الاعمال الفريدة لها مهمة ايحاء تتناول الجوانب المخفية والكامنة وغير المعلن عنها لما نسميه بالحياة الاجتماعية والاقتصادية والنفسية : فتكون هذه الأعمال بحثا وتعبيرا عن معنى او بالحري عن ماهية . والعمل الروائي في ذلك ، بالرغم من كل المظاهر وضمن بعض الحدود ، يشبه العمل الفني : انه يدل حقا على الواقع عندما ينجم عن جهد عميق في التجريد حوله . ذلك أن الواقع (وبشكل اساسي الواقع الاجتماعي) ليس مجموعة مضامين كما أن الشكل ليس مجموعة تفننات إصطناعية . فالبنية اللا زمنية لرواية « فولكنر » « ابشالوم ! ابشالوم » ، تدل كلها على الحنين الى نظام بائد وعلى كراهية المجتمع « الحديث » ؛ وبمثل هذه البنية ينقل الكاتب ظاهرة اساسية لحضارة الولايات المتحدة الامريكية وتاريخها . وعندما يوصي « آلان روب غرييه » ، بـ «وضع الزمن بين قوسين» يبدو وريثا لـ « جويس » ، على أنه يوحي ايضا بوجود حياة اجتماعية خاصة ومرتبطة بمكان معين أكثر فأكثر . وعند هذين الروائيين نرى أن أشكال الواقع واشكال الذهن وأشكال

(١) ان هذه الدراسة تنطبق فقط تقريباً على الرواية والفن الروائي في البلدان الغربية . ونامل ان تكون محاولتنا ، أو على الاقل بعض زواياهـا ، ذات فائدة للذين يدرسون المعنى السوسيولوجي للرواية في بلـدان وثقافات اخرى (المؤلف) .

الفن تؤلف ثلاثة مستويات متميزة ولكن متراكبة عن خلقها .

إن اعمال « بلزاك » و « دوستويفسكي » و « بروست » هي مجموعة تحاليل وتراكيب ــ جمالية ــ لواقع تم تحليله وتركيبه من قبل الروائي قبل أن يباشر بالكتابة . اما ملابسة الرواية فهي ملابسة كل عمل فني ، إذ لا يمكن دمجها بواقع لا تكل عن ترجمته . ولكن بقدر ما يدرك عالم الاجتماع العمل الروائي من خلال هذين المستويين للترجمة ــ الواحد مفكر فيه والآخر مكتوب (وكلاهما « شكلي ») ــ يمكنه الاقدام على دراسة سوسيولوجية كاملة ونوعية للروايـة . فنلتقي في قصة ما عدة عمومات متميزة ينتمي كل واحد منها الى علم انساني معين . الا ان وجود عدة رؤى في العمل الواحد لا يستلزم ، للتعريف به ، اللجوء الى طريقة شرحية مزدوجة للكلام : نصفها جمالي والنصف الآخر سوسيولوجي . كما وإن التحليل النفسي لا يتوقف حيث يبدأ علم الاجتماع . ذلك اننا نجد في الرواية تلاقيا لمختلف المحاولات التحليلية ، ولكن بشرط أن يستوفي كل واحد منها موضوعه وفق فرضياته وطرقه الخاصة . فان إنتاجا مثل إنتاج « كافكا » مبرر من زوايا كثيرة ــ سوسيولوجية ونفسية وما ورائية ــ جميعها دالة ومرشدة ، وتنطبق كل زاويـة منها على مناحي هذا الانتاج بما فيها المناحي الشكلية . على ان هناك ظاهرة لا تستطيع تجنبها أية محاولة لفهم الرواية ، وخاصـة المحاولة السوسيولوجية ، دون أن تعطي تفسيرا خاطئا للعمل (الفني) ولقراءته . وهـذه الظاهرة هي خصوصـية الفن . فللاشـكال الروائية أيضا تاريخها الخاص الذي لا يمكن دمجه بالتاريخ او بـ «المجتمع» . واذا اهمل عالم الاجتماع هذا البعد من خصوصية الكتابة وتكنيك الرواية المتعدد ، فانه لا يميز جيدا كيف تتألف قصة ما ضمن نموذج تحليلي او تركيبي لواقع اجتماعي معين . بالاضافة الى ذلك فانه يفقد المقدرة على شرح مضمون الرواية وتأثيرها في مجتمع او ثقافة ما . ذلك انه يجب اعتبار الروائي كفنان ، إذ يجعل من عمله الفني العامل الدال على واقع يكون له في ذهنه شكل ومعنى ! وينال هذا الدال بواسطة تكنيك يرث بعضه من السلف والبعض الآخر مـن استنتاجـه لظاهرات ملموسـة مرئية . فان « سيلين » مثلا يعطينا نظرة جديدة عن العالم باعادة صياغة النماذج اللغوية العامية التي أهملها الأدب قبله . وفكر « سارتر » بدوره في رؤية « سيلين » للعالم ، لا سيما في طريقة تعبيرها . إن « كافكا » يمارس فن القصـة الطولاني الذي يتناسب مع الطابع ذي البعد الواحد للعالم الذي يراقبـه ويعاني منه . وإن « دوس باسوس » ما كان قد تمكن من كتابـة روايتـه « انتقـال منهاتن » Manhattan Transfer لـو لـم يعتبر « مانهاتن » كشكل قادر على أن يعطيه إطارا للتأليف ولو لم ير عدة افلام ، وفكر بالتالي في فن المونتـاج . إن العمل الفني بطبيعته الشـكلية يوحي بالواقـع ، وذلك بسبب الاجتهادات الفنية المستعملة لتأليفه. وانه لمن الشرعي أيضا تطبيق الطرق المستعملة في الفنون التطبيقية التي وضعها « فرانكاستيل » عـلى الروايـة لاستخلاص معانيها السوسيولوجيـة: فرؤية « فرانكاستيل » « المقارن والمؤرخ للعوالم المختلفة » خولته التمييز بين الطبيعة الاجتماعية الحقيقية للفن وطبيعة لغة ما تعبر عن مجتمعها مثلما مجتمعها يعبر بواسطتها .

وينبغي الاهتمام الكبير بأشكال الروايـة إذ إنها ترتبط بواقع دون شكل ، واقع التاريخ الذي ترتاي كل قصة تأويلا له . ففي الرواية تكون تاريخانيتنا Historicité ومعناهـا مقصودين ، أجل إن معظم الروائيين هم منظرون

لفتهم لان العمل الروائي ينبغي ان يحل أعسر مشاكل التاويل : اي معنى وبالتالي اي شكل يجب ان نعطي للمصير المستمر للزمن الانساني ؟ واذا كنا — منذ قرن — ما زلنا نتساءل بلا انقطاع : « ما هي الرواية ؟ » و « اين تسير الرواية ؟ » ، فلان الابداع الروائي يبدو (نشدد على هذه الكلمة) متضمنا توفيقا مناسبا بين السببية والغائيــة ، إذ ينبغي معا على الرواية ان تمثل بامانة مستقبلنا وتستخلص منه معناه وتدل على اتجاهه • وكما هي الحال في التصوير المعاصر ، نرى الرواية الحديثــة متهمة ، في الغالب بتشويه الصورة الانسانية وبترها وبابراز الانسان منفصلا عن نظرائه • ويسهل التصريح بان الرواية تزول عندما لا يحدد الكاتب شخوصه في بيئة مـا ، ولا يشرحهم « إجتماعيا » ولا يمنحهم مصيرا واضحا ومحددا • وعندئذ تكون المزية الخاصة للشخص الروائي ان يكون من جهة تحت تبعية المجتمع ويصبح من جهة اخرى ضحيته • وينبغي بالتالي على هذا البطل أن يبرهن غالبا ان المجتمع سيء او بالحري فقد جودته • ونستطيع ، انطلاقا من هذه المبادىء ، أن نعد إنتاج « بروست » مزيجا من النرجسية والجمالية أو أن نتهم « سيلين » و « فولكنر » بالحط من قيمة الانسان •

وهكذا تاخذ الرواية صورة هاتف الغيب لانها تسلط الاضواء وتضع نقاط الاستفهام على معنى وقيمة مكانتنا التاريخية والاجتماعية ، بطريقة اكثر مباشــرة من باقي الفنــون • ويتضمن النص الروائي ان الانسان لا يحيـا ابدا وحده وان له ماضيا وحاضرا ومستقبلا • ويدل ظهور الفن الروائي بشكل اساسي انه لا يوجد مجتمع دون تاريخ وانه لا يوجد تاريخ دون مجتمع • فالرواية هي الفن الاول الذي عبر عن الانسان بطريقة تاريخية — اجتماعية مباشرة • ففي النمط الاسطوري للقصة يبرز الانسان اجتماعيا ، إلا ان تاريخه لا يخطو إلا مقنعا بالآلهة والابطال وأشكال السحر • اما في النمط الروائي للقصة ، فان المجتمع يدخل في التاريخ وفي الوقت نفسه يدخل هذا بدوره في المجتمع •

٢ — المجتمع : نموذج ثم نموذج مضاد

اذا كانت تاريخانية الانسان و« اجتماعيته » موجودة ومترابطة دائما في الفن الروائي ، حتى الخيالي جدا منه ، فانهما ايجابيتان عنـد « بلزاك » وسلبيتان عند « بروست » • ذلك ان العنصرين التاريخي والاجتماعي لهما ارضية واقعية في « الكوميديا الانسانية » كمــا في « الزمن المفقود » ، الا انهما حقيقة أساسية عند « بلزاك » ، بينما يبرزهما « بروست » كمظاهر بحتة وثانوية • ولا يستطيع عالـم الاجتماع ان ينكر ان الرواية ، مع « فلوبير » وبشكل اكثر مع « جويس » و « فولكنر » ، ابتعدت عن التاريخ الاجتماعي كنموذج • كما انه يرفض الحتمية التي كان يعتمدها « بلزاك » والطبيعيون حسب رؤيتهم للعالم • ان مصير الرواية يتضمن تضادا يمكن التعبير عنه على الشكل التالي : بواسطة الظواهر التاريخية والاجتماعية و « لاجلهـا » ، نشات الرواية وظهرت كفن ادبي ؛ الا انها ، « بمقاومتها » لهذه الظواهر ، وصلت الى دسـتور الفن • لذا ينبغي اخذ هذا التضاد بعين الاعتبار ، اذا اردنا الاحاطة بقيمة الرواية كـ « تمثيـل اجتماعي » • ولا يستطيع علم الاجتماع بدون تمييز تطبيق الطرق نفسها في معالجة انتاج « بلزاك » وانتاج « بروست » ، إذ إننا نجد العنصر الاجتماعي عند « بلزاك » بينما يجب اكتشافه عند « بروست » • وفي كلتا الحالتين يحسن احترام الموقف الذي يقفه الكاتب إزاء

الظواهر الاجتماعية • ويترجم هذا الموقف بهذا النوع او ذاك من الكتابة او طريقة التاليف • فتبدأ روايات « بلزاك » أو « ديكنز » عادة بمشهد ما ـ بحادث معاصر (للشخوص) ـ يعرض الكاتب بعدئذ مقدماته الاجتماعية التاريخية ؛ ومن لم يستعيد الحادث حركته• وبالعكس فان هذه التفسيرات تصير ، عند «فولكنر» شبه مزيج متسلسل ينمو في الوجدان• وتناسب هاتان الطريقتان القصصيتان زمنين شديدي التعبير من التاريخ الاجتماعي •

ومع ذلك فان قصص « فولكنر » لا تكذب الاصول التاريخية والاجتماعية للرواية ، بالمعنى العصري للكلمة • ذلك أن الرواية وضعت لبشر يريدون أن يقعوا في استمرارية تاريخية ويعون ، اضافة الى ذلك ، انهم يشكلون جزءا من مجتمع معين • وازاء النظام العام المنسق والمتجاوز الطبيعة جزئيا الذي تقترحه الحكاية الاسطورية ، ترى الرواية تعارض ذلك بوضعها تعبيرا لنظام اقامته جماعة تتشكل في طبقة ما وتبغي أن تجد في الشكل الروائي تاريخها المحسوس والمؤرخ بارقام بالاضافة الى الخطوط الملموسة لقدرتها ومزاياها وافراحها • فاذا عنينا بكلمة « فن » مجموعة القيم المدونة في اشكال جميلة ونبيلة ، وبكلمة « نوع (أدبي) » شكل الفن الخاضع لاطار من القواعد ، تظهر الرواية أولا كلا ـ فن وكلا ـ نوع أدبي • وبما أن لها حرية كبرى في النثر، فان كتابتها تمتزج سريعا ب « نثر العلاقات الاجتماعية » ، اذا استعملنا كلمة «هيجل»، وتشبه أكثر فاكثر نثر الحوليات التاريخية • على أن القصص الروائي لا يحتم أن يأخذ مكان الاساطير التي عرض بها والتي بسبب انحطاطها ولدت الرواية النور • وانطلاقا من رؤية للعالم تصبو الى استئصال الحلم ، نرى الرواية بدورها تعبر عن رؤى سحرية للحياة • فيتألف تاريخ الرواية من تناوب أو مواجهة

أعمال ذات « حقيقة روائية » وأعمال ذات « كذب رومانسي »(١) • وغالبا ما تتصدى للرواية التي تحول شكل الواقع ، طريقة روائية تركز على « مادية » الواقع • وبتعابير سوسيولوجية ، يمس توزع الرواية هذا بين الواقعية واللا واقعية أن الرواية تقترح نماذج في الحياة والاخلاق والمواطف في مختلف طبقات المجتمع ، وانه بالتالي يبرز أزماتها • إن الرواية البيكاردية كتبت ضد رواية « الاستريه » l'Astrée كما أن رواية « مولن الكبير » Le Grand Meaulnes تناقض « الواقعية الاجتماعية » التي كانت سائدة كما يبدو سنة ١٩١٣(٢) الا انه سبق واعطينا لكلمة أسطورة معنى قريبا من معنى الوهم • ذلك أن الاسطورة ، لكونها مجموعة من المثل أو القيم التي تغدق معنى على الواقع، كانت دائما ضرورية للاعمال الواقعية الكبرى•

ولو نظرت الرواية الى الوجود بشكل مثالي أو لو بالعكس كشفت مقوماته ، فانه يحتفظ بطبيعته التاريخية ـ الاجتماعية الاساسية ، أي أن العلاقات المشتركة بين الاشخاص تظهر حسب صيرورة مستمرة تقريبا ، ولكنها دائما متطورة وذات اتجاه معقد ، هذا اذا وضعنا نفسنا مكان القارىء الذي يعتبر الوضع الاول للرواية تتالي صفحات • ان كتابة روائية لمسرحية « في انتظار غودو » (لبيكيت) معقولة جدا ، الا أن مؤلفها سيضطر الى التعبير بجمل عما يعبر عنه غالبا بحركات وتصرفات الممثلين• وهكذا عندما تترجم الى قصة ، تصبح فيها المواجهة بين عزلتين علاقة قائمة بين شخص واخر • فيتوضح اذن شخصا (المسرحية)

(١) ر• جيرار : كذب رومانسي وحقيقة روائية باريس ، ١٩٦١ •

(٢) م• زيمون : أزمة الرواية بعد المدرسة الطبيعية وحتى السنوات العشرين• باريس، ١٩٦٥ •

ويدخلان التاريخ ويزول تجمد الانتظار الذي توصل اليه « بيكيت » ، لتحل محله حركة ؛ انتظار إن كتابة قصصية لمسرحية « غودو » تزيل على الاقل الفارق الاساسي الذي يفصل بين انتاج « بيكيت » المسرحي وانتاجه الروائي ؛ فبتركيزه على موضوع اللا معقول ، نرى مسرحياته تتقوقع على ذاتها (الحيـاة هي قـدر مسدود ومكرر ورتيب ، فهناك اذن انتظار ممل لموت لا يأتي) ، اما قصصه فتسرف في القول بأن الوجود بدون معنى • وهذا الاسراف (« يجب قول الكلمات ما دامت بعد متوفرة ») ذو خط طولاني : اذ يسير نحو هدف هو هدفه •

ولكن كل واحد يعلم أنه لا يوجد اي خط في روايات « بيكيت » ، وأن هـذا الكاتب يرفض حتى فكرة النية او المشروع • ويجب أن يكون الناقد عالم اجتماع ليكتشف في « مولوي » وجود علاقات اجتماعية حقيقية • ولماذا يريد عالم الاجتماع او غيره أن يقرأ ، كتاريخ ، عملا كتب لينفي معنى التاريخ ؛ وان يعد علاقات انسانية في نص يذيب مفهومي « المجتمع » و « الانسانية » ؟ وترجع هـذه النزعة الطاغية لقراءة « مولوي » كرواية الى سببين • فمن جهـة قرأنـا « تاريـخ » « راسـكولنيكوف » او « ليوبولـد بلوم » (جد « مولوي ») ، ومن جهة ثانية وخصوصا ، بالرغم مما يصرح به « بيكيت » ، نرى النص يربط الناس والاشياء فيما بينهم ، بسبب التجاوز والترامن على الاقل • وهنا يجب اعطاء الحق لـ « جان ـ لويس بورجيس » الذي يعتبر « ان السببية هي قضية الرواية الرئيسية » ، ولـ « رولان بارت » خاصة عندما يقول : « إن الرواية ، عندما تظهر من خلال اشاراتها المحسوسة ، هي عمل فترة اجتماعية ، انهـا تؤسس الادب »(١) •

فمن رواية « جيهان دي سانتريه الصغير » Petit Jehan de Saintré حتى « ابن العم بونس » Le Cousin Pons ، جعلت الرواية من الادب مؤسسة • فلا تنوي فقط اظهار ان ليس ثمة مصير انساني الا اذا كان تاريخيا واجتماعيا ، وانما ايضاح هذا المصير ايضا وتصويره بامثلة محددة ومناسبة ؛ وهذه الطاقة الاجتماعية في الرواية وجب أن تعطي للرواية مكانا مميزا ووظائف ثقافية وسياسية وايديولوجية كبيرة • وهكذا تستطيع الرواية ، اكثر من القصيدة ، أن تعبر مثلا عن افكار أمة ما وعن النهضة الوطنية في البلدان المستعمرة (بالفتح) او التي نالت استقلالهـا منذ وقت قريب • اما « المؤسسة الروائية » فيدل عليها عدد الروائيين الذين منحوا جائزة نوبل والروائيين أعضـاء المجامع العلميـة وكذلك المعنى السوسيولوجي العميق للجوائز الادبية • ومن هذا القبيل فان « آلان روب ـ غرييه » يذكر « حضارتنا الذهنية » التي تدفعنا الى اجراء قراءة للرواية على طريقة « بلزاك » التفكيرية ؛ فكي نفهـم حقيقـة « ما لا يسمـى » L'innommable (رواية لروبـ ـغرييه) ، يجب أن نقصي عن فكرنا المفهوم السوسيولوجي للشخص البشري الذي ما زال اسم « بلزاك » مرتبطا بـه • ولكي نقرأ « بيكيت » ينبغي التخلص من اطار محدد للقراءة ، كما أننا نتفقد اطارا معينا للرؤية عندما ننظر الى لوحة لـ « موندريان » فتشمئز مـن اشـلاء الفن التصويري •

ويشكل اطار القراءة هذا خلال ستة قرون

(١) جان لويس بورجيس مناقشة ، الترجمة الفرنسية ، باريس ، ١٩٦٦ ؛ رولان بارت الكتابة في درجة الصفر باريس ، ١٩٥٣ •

(على الاقل في الغرب) ، أي خلال المدة اللازمة لتصبح الرواية نوعا ادبيا . اجل ظهرت الرواية كنوع قصصي محدد منذ القرن الثاني عشر الا ان الاعتراف الكامل بها كنوع ادبي لم يتم الا في آخر القرن الثامن عشر ، اي قبل مدة قصيرة من بروز اسم «بلزاك» وجعله الرواية رمزا للتعبير عن الواقع التاريخي والاجتماعي. وبلغت الرواية الى المرتبة المؤكدة للنوع الادبي عندما اقر واعترف « بالطاقة الاجتماعية » كموضوع خاص بالرواية . ولان « هيجل » حدد الرواية بانها «ملحمة بورجوازية حديثة» ، فان الرواية اقامت الأدب وفق طريقة هيجلية (في التفكير) ادت ، عند « بلزاك » ، الى ترابط حقيقي بين المفاهيم الثلاثة التالية : التاريخ والمجتمع والدولة .

الا ان مملكة الرواية كتصوير وطريقة لفهم للتاريخ الاجتماعي (هذا وتلك موجهان نحو طبقة حاكمة) ما لبثت ان انهارت وناقضها ظهور الرواية كعمل جمالي ، اذ انها برزت كموضوع فن بينما كنا نظنها مرتبطة ، في جوهرها وفي اشكالها بالظواهر التاريخية والاجتماعية . وكنوع ادبي ، نرى الرواية تتبنى مسببة ـ غائية التاريخ الاجتماعي وتعبر عنه . وكفن ، نراها تضع في المرتبة الثانية ذلك الشخص السوسيولوجي أساسا الذي رسمه « ديدرو » و « بلزاك » و « هوغو » و « ديكنز » . وكما كتب « بروست » ، فان « فلوبير » احدث ثورة . ومنذ ذاك الوقت تغير كل شيء . ومع « إيما بوفاري » لم يعد الشخص اجتماعيا او تاريخيا بالدرجة الاولى ، كما ظهر وجود جمالية خاصة بالرواية ستطرح على الكتاب مسائل عويصة أكثر فأكثر .

اجل ، قبل أن تصبح الرواية نوعا وفنا ادبيا بشكل جلي ورسمي ، اذا امكننا التعبير هكذا كانت ضمنيا نوعا وفنا ، كما حدث ذلك للرسم التي بقيت خصوصيته تصويرية Figurative قبل أن تصير بمدة طويلة شكلية Formelle في القرن العشرين . ان التنوع الكبير لمواضيع الرواية وأبعادها ، وتغيراتها العديدة والمتلاحقة في الكتابة ، وتعدد مجالات الواقع والخيال التي تعبر عنها ، تدعو الى الظن ان الرواية بلا اصول او قوانين(١) . ذلك ان الرواية تبدو بديهية اذ تظهر موازية جدا للظواهر الانسانية وتتبع سير التاريخ وتتلاءم خاصة مع اشكال لغتنا . فالمؤسسة الروائية هي ضمنية جدا بحيث لا يتوجب ايضاحها كمؤسسة ان العبارة المكتوبة للتاريخ التي يستعملها هذا او هؤلاء يبدو انه يجب ان لا تتضمن اي مبدأ في التاليف او في التطرح. على ان الرواية منذ ظهورها تبعت قواعد اساسية تحدد مضامينها وطرق تاليفها . وبقيت هذه القواعد غير واضحة اذا قورنت بالمبادىء التي تخضع لها القصيدة ، الا انها قواعد حقيقية بحيث تشتق من أشكال القصة الاسطورية وينبغي ان تسمح للرواية بمعالجة أوضاع الطبقات الاجتماعية ساعية في تخطي نظام الاسطورة وفكرها دون ان تظهر ذلك علنيا. وهكذا هيأت الاسطورة ـ بانحطاطها ـ اطرا لمعاني واشكال الرواية ، كما ان الظواهر الاجتماعية التي حددت انحطاط الاسطورة هذه كانت المنظم الاصلي للرواية .

إن المبدأ الاول الذي يخضع له الابداع الروائي هو وجوب تكوين نظام تاريخي كامل ومستقل . وابرز « بلزاك » زمنية متسلسلة التاريخ (فان لشخوصه ، حتى اذا حصل « رجوع الى الوراء » ، زمنا هو زمن الساعة)؛ وبالعكس فان « بروست » يقارن الزمن ـ الحقيقة للفكر بالزمن الاصطناعي للمجتمع ؛ الا ان الكاتبين وصفا حالة «يدوم» (يستغرق)،

(١) ر. كيوا : مقدرات الرواية ، مرسيليا ١٩٤٢ .

ولا يبقى شيء بعد هذه المدة ، اي بعد آخر كلمة مكتوبة ومقروءة • ويمكننا الأخذ بأن النهج الروائي عند « بلزاك » هو اقل انغلاقا من نهج « بروست » ، ذلك أن الملهاة الانسانية بعد رواية «عظمة الغواني وشقاؤهن» Splendeurs et misères des Courtisanes ، تتابع سيرها التاريخي والبنيوي معا، بينما كلمة «زمن» التي تختم انتاج «بروست»، تبقى بابا موصدا على حياة الروح ومفتوحا على موت الانسان • ويبقى أن مفهوم التاريخ الاجتماعي ، الذي تغنى به « بلزاك » كعقيدة والذي ازدراه « بروست » واعتبره كعدمية ، هو الذي يحيي الفن الروائي ويميته ككل ، ذلك أن غاية البطل او القاص تتحقق حساب مسار يجب ان يكون واضحا • زد على ذلك أن الرواية بتصويرها حركة الحياة وتقليدها تسلسل (الاحداث) من مسبباتها الى غاياتها تترك فينا لدى قراءتنا لآخر سطر منها ، احساسا بعدم النهاية أكثر حدة من نهاية مشهد سينمائي أو مسرحي •

ولدى وصول القارىء الى النهاية السعيدة او التعيسة للتدرج الروائي ، فانه لا يشبه في ذلك أبدا المتفرجين على المسرحيات الدينية في القرون الوسطى (Les Mystères) الذين كانوا يودون ايجاد موت زؤام ليهوذا ، أو مشاهدي الميلودراما الذين كانوا يشتمون شخص الخائن فيها • فبما أن الرواية هي نوع فني « اجتماعي » أساسا ، فانه لا يحرض الا قليلا على التمرد على « المجتمع » • وكمنظومة كاملة ـ بخلاف المنظومة المغلقة للاسطورة ، على حد تعبير « كلود ليفي ـ ستروس » ـ فان الرواية تشكل قمة النوع الادبي الخاص باثارة علم اجتماع للزمن وللموت •

وأخيرا نرى أن الرواية أخذت طويلا قواعد وقوانين منبثقة من التاريخ الاجتماعي نفسه ، بقدر ما كان يريد الروائيون ـ لا سيما في عصر الأنوار (القرن الثامن عشر) ـ اظهار المجتمع كسبب لشخص البشري وكغاية له معا• فان واقعية « فيلدينغ » أو « ماريفو » ترجع الى جمالية اجتماعية ـ تاريخية حقة ،وتعارض فكرة التسامي التي اخذ بها كثير من الكتاب الذين كانوا يبرزون الحياة كقصيدة غزلية ويظهرون شخوصهم ككائنات كاملة • فمن رواية « مول فلاندرز » Moll Flanders حتى « جوستين » Justine وهذه الجمالية تتألف من الفرق والاقصاء ، إذ يحاول الروائي إحاطة كبرى بالواقع الاجتماعي الملموس على شاشة النظام الاجتماعي والديني • و «روسو» أيضا لجأ الى الفرق والاقصاء عندما فصل الواقع الاجتماعي عن النظام غير العادل ليحيل هذا الواقع الى رؤية للعالم يريدها حقيقة وصحية و « طبيعية » • وبالرغم من أن قوانين الرواية وقواعدها ظهرت كأنها دائما جديدة ومتجددة ، فان خصوصية النوع الروائي تتكون بسبب نظرة سوسيولوجية ازدادت وضوحا عند الكتاب الأصيلين • وبرزت هذه الدقة بعد أن صارت المجتمعات الاوروبية أكثر تعقيدا واختلافا •

وادى هذا الفارق (الذي صحبه انفساخ « للقيم ») الى اثارة ظاهرة كان معناها السوسيولوجي يزداد عمقا بانبثاقه الى حد كبير من ردة فعل ضد فن روائي أسير جدا للوصف الاجتماعي ؛ وبالواقع تحولت الرواية من فن ضمني الى فن مستقل وظاهر • ولقد ساهم كل من « فلوبير » و « جيمس » خاصة باعطاء الرواية هذه الصفة الجمالية أساسا ومع أن « فكرة الرواية كعمل فني » (على حد تعبير أحد شارحي « جيمس ») لم تظهر ولم تفرض نفسها الا في الثلث الاخير للقرن التاسع عشر ، فانها بقيت غريبة عن كل نظرية تبشر « بالفن للفن » (١) • ويرى « هنري جيمس » الطابع الجمالي قبل كل

(١) لورد مادوكس فورد : الانسان القديم أو مسألة هنري جيمس • لندن ، ١٩٦٤ •

شيء الذي يجب على الرواية التحلي به ، بضرورة اكتشاف معنى للحقيقة المعقدة وغير المستقرة ، من جانب الكاتب ، والتعبير بالتالي عن هذا المعنى بواسطة أشكال خاصة • اما « فلوبير » فكان بعيدا عن اعتبار الخصوصية المعينة التي تشكل الواجب الاول الذي ينبغي على الروائي القيام به تجاه أحد شخوصه ، إذ إن هذا المطلب « النفسي » يعود الى أن الفرد الروائي المنعم عليه هكذا يدخل في بيئة اجتماعية « حقيقية » لا يسع إحساسه إلا رفض تقاليد هذه البيئة ويقصيها الكاتب من جهته • وهكذا فإن « إيما بوفاري » هي رافضة مرفوضة •

كانت المطالبة بنظام جمالي جدا للرواية ، طريقة لصرف الفن الروائي عن منافسة عادية كان « بلزاك » قد اقامها كنموذج ادبي • وفي ذلك أيضا تجاوز لمبادئ المدرسة الطبيعية التي ، وإن غار نجمها سريعا في فرنسا ، صبغت الرواية الاوروبية والاميركية بصورة قاطعة حتى ما بعد الحرب العالمية الاولى بقليل • ومع ذلك فان « جيمس » لا يناهض فقط الاشكال عند « بلزاك » والمدرسة الطبيعية ، عندما يتغنى بالاولوية الجمالية للرواية • ان هذا الناقد المعجب جدا بـ « بلزاك » و « زولا » والذي هو أيضا تلميذ مباشر لـ « فلوبير » ، يرفض بصورة عامة واساسية كل تبسيط في الرؤية وتاويل الواقع • ويتصدى للروائيين الذين يطيب لهم فرض قانون (يظنونه كلاسيكيا وما هو في الواقع إلا اعتباطي) على الواقع النفسي ـ الاجتماعي الذي ينبغي بالحري ابراز تفاصيله واظهار تشابكه في جهاز الاتفاقات • وتعبر كتب « جيمس » عن هذا الواقع بدقة تفرض ملاحظة على الوضع الفني الذي يتشبه الكاتب للرواية كوضع « سوسيولوجي » • اجل ، لا يحلل « جيمس » حالات فردية الا ويظهر انتماءها الى هذا او ذاك من الانظمة الاجتماعية والاقتصادية التي تحاول هذه الحالات التخلص منها •

ويملك عالم الاجتماع على هذه المحاولات اهمية كبرى : فمن « بلزاك » الى « جيمس » اجتازت الرواية مرحلة التصوير الاجتماعي الى مرحلة تاويل الوضع الاجتماعي ، لأن الفرد صاحب الامتيازات عند « جيمس » (كما هي الحال لـ « فوتران » عند « بلزاك ») ينظر الى المجتمع الذي ينتمي اليه نظرته الى شيء يعرض عليه شكلا « غير مقبول » • وبدل أن يمكر الشخص الروائي عند « جيمس » في المجتمع نراه يفكر في الوضع الاجتماعي : وهذا هو ما تعكسه « الحيل الفنية » للروائي كي يظهر اولا العلاقات الاجتماعية كما لو كانت أشياء ، وثانيا كي يبرز شخصه الروائي ككائن • ولو اضطررنا الى اعطاء برهان عن الطابع السوسيولوجي العميق للتاويل والتنظير اللذين اكب عليهما الكتاب المبدعون بدءا من « فلوبير » حتى « جويس » ، لوجدناه في هذه المغالطة التي قام بها أحد شارحي « جيمس » إذ يقول : بما ان روايات « جيمس » لا تنطوي على وصف اجتماعي ، فيجب الا نعتبرها كأدب وانما كفن(١) • فهذا الدمج بين العنصرين الادبي والسوسيولوجي وبين اللا ـ سوسيولوجي والجمالي ، ذو معنى بليغ ، كما هي الحال عليه اليوم أيضا للمفهوم المغلوط القائل : هناك إما فن وإما واقعية • ويظهر هنا اصرار النموذج الحقيقي « الاجتماعي ـ الادبي » الذي قامت به (كما يظن) رواية القرن التاسع عشر • فلقد وصفت الرواية مجتمعا يستحق هذا الاسم ، لانها قدمت مقولات وآليات واضحة المعالم استطاع فن « بلزاك » وحده أن يقوم بها • فمنذ أن أضاع المجتمع طابع « بلزاك » في الشمولية المنظمة ، اي منذ أن امتنع الروائي عن أن يجيز لنفسه اعتبار العنصر الاجتماعي كلوحة وكمؤسسة

(١) و.ك بروبيل : أعلام المثل الاميركي • نيويورك ، ١٩٢٣ •

ذات فروع كثيرة متميزة ومثالية . منذ ذلك الوقت ونحن ننزع من انتاج كتب مبدع كل صفة للواقعية كي نصنفه في مجال الاعتباطية .

ووجب على هـــذا الوهم السوسيولوجي الناجم خاصة من النماذج الكبرى الروائية في القرن التاسع عشر (حيث الاقطاب الثلاثة التالية : الفرد والمجتمع والتاريخ المترابطة فيما بينها تبدو كانها تؤلفمنظومة خاصة من شانها إبراز الواقع الاجتماعي بكامله) وجب عليه إذن ان يصبغ قراءة الرواية ويرتكز اولا على الشخص الروائي المعتبر كمرجع حيللحتمية الاجتماعية ـ التاريخية . ففي عـام ١٩٢٥ وصف « الان » Alain الشخص الروائــي بعقلانية وواقعية شديدتين قال : عندما عرف بطل الرواية انـه لا ينتمي الا لهذا العالم الذي ، وحده ، يمكنه ، تلبية رغباته ، نراه يعدل وضعه بمقلبه فقط ويخط طـريقه في العالم مستخلصة الدروس المستقاة منمغامراته المتتالية . فيشعر شخص الرواية ، دونان يتهم قط الآلهة ، انه مسؤول عن مصيره بما انه لا يؤمـن بالقدر . وكذلك في نفس الفتـرة ركز « ا٠م٠فورستر » في كتابه الرابع «نظرات حول الروايـة » Aspects of the Novel على الدور التوضيحي الذي يحتله الفن الروائي بشكل أساسي : « ان الروايات تعزيناوتقترح علينا انسانية معقولة »(١) . الرواية إن لم تفرض ، فانها توضح وضعا إنسانيا (فرديا او اجتماعيا) يبدو لنا في حياتنا الراهنة غير متناسق جدا .

وبينما كان « آلان » و «فورستر» يشددان على منطق ونظام وتاريخانية مستقاة من جوهر الرواية نفسه ، نرى جيلا جديدا من الكتاب (بروست ، جويس فرجينيا وولف ، الفريد دوبلين) ينتقد هـــذه الوظيفة الآمنة للفن الروائي ، ولا ســيما في ما يخص الشخص الروائي : لا يمكنه ان يكون صحيحا الا اذا قدم كتابه وغير متاكد ومتردد ومتعجب في عالم ماهو الآن الا منظــار سـحري . وبدون أن تجعل الرواية الحياة غير معقولة ، نراها مع الصور التي تقدمها تعبر بالعكس عن علاقاتشخصية متبادلة تشبه زوابع من النبرات فور تخليصها من الاتفاقيات والطقوس والالتزامات ، أي من العلاقات الاجتماعية الرسمية . من المؤسف ان يكون للناس تاريخ (غير انساني) ، ولكن من المسعد ان يكون للانسان مصير (حق) . ويجب وضع الواقع الاجتماعي المحتوم للشخص ازاء حقيقته ، اذ ان الشخص يتكون منعلاقات مباشرة مع الاخرين ومع ذاته . وبدون أن تعزي الرواية القارىء بتقديمها الترفي لـه (حتى ولو كان قاتلا) الناجم عن تقدم او عقل ما ، تقوم بدور يمثلعدم الكمال الجوهري للوجود . وعليه فلا يمكن بعد استعمالالنماذج التي اقامهــا « بلزاك » و « تولسـتوي » و « ديكنز » من قبل الروائيين الذي يريدون تصوير عالم تهاوتفيهمفاهيم النظاموالتسلسل والذي لا تكون « القيم » الحقيقية فيه الا في حركة فكرنا . ويوضح « بروست » ان الكاتب لا يحلل الواقع الاجتماعي منطلقا من « الابعاد الكبيرة للظواهر الاجتماعية » ، ولكن بنزوله « عميقا في ذاتية ما » .

وبتبني « بروست » أو « جويس » لرؤية عالم يسيطر فيه العنصر غير الاكيد والمصادف والممكن ، فانهما لا يفقدان الرواية أبعادهـا الاجتماعية . فانهما مثل « بلزاك » يصفان الواقع الاجتماعي ، ولكن ابتكارهما يقوم على انهما ينكران ان اشكال المجتمع و « تاريخه » وتحركاتهالآلية تستطيع ان تقدم للانسانمراجع تسمح له بالتعرف على العالم وعلى نفسه . ومـن الفروقات الاساسـية بين « الكوميديـا الانسانية » وبين « الزمن الضائع » انالانسان في المجموعة الروائية الاولى لا يوجد الا اذا كان

(١) ا٠م٠ فورستر نظرات حول الرواية . لندن ، ١٩٢٧ .

في العالم وعليه ، اما في الثانية فقيمة عمله نفسها مستنكرة • ولكن ، حسب راي «جويس» نفسه ، بالرغم من ان الحقيقة مفصولة في رواية « اوليس » Ulysse عن مفهوم التاريخ الإجتماعي – وبالتالي متماشية مع الحياة الداخلية والتجربة الشخصية المباشرة – فانها ايضا ظاهرة سوسيولوجية •

ونرى ان الفن الروائي يحافظ عند « بروست » على عقلانيته وبشكل مزدوج : إن الفوضى في « فيردوران » Verdurin (التي تمت باصطلاح « النظام » في عائلة الـ « غير مانت ») هي أيضا نظام ، وان « بروست » الروائي (مثل ابطال رواية « مزيفو النقود » لاندريه جيد) يحاول ان يرى بوضوح في وجدانه وفي وجدان الآخرين• وبالاضافة الى ذلك فانه يكشف القناع عن واقع العلاقات الإجتماعية بدقة شديدة مشابهة لدقة « فوتران » Vautrin • ولم يخطىء السرياليون عندما شاهدوا في الرواية « السيكولوجية » تقديما اعتباطيا ولا واقعيا وثقيلا للعنصر البشري • وبسبب الزوايا الاسطورية والخيالية البارزة في « الكوميديا الانسانية » يراوا ساحة « بلزاك » ، ولكنهم حكموا على « بروست » لانه باعادة الكتابة بغية اكتشاف وعي ما (في إطار بيئة بورجوازية) لم تؤد روايته « الزمن الضائع » الا الى تسيير قوى الخيال بدل ان تطلق سراحها •

وإن التحفظ الذي ابداه السرياليون تجاه الرواية لذو اهمية كبرى • فنرى « أندريه بريتون » يعتقد خطأ الرواية الذي هو تنظيم الواقع المعاش • فان كانت الرواية ذات طابع حتمي أولا ، فانها تمعن في التفكير وتنظم وتنسق • إن الرواية المسماة برواية الهرب مثلا تترك القارىء يهرب نحو كل صوب الا نحو الحرية ، إذ تنتظم فيها من جديد الرغبة والمتعة والمخيلة وتتحقق وتاخذ طابعا اجتماعيا جديدا• ذلك ان الرواية ، وحتى روايات «جويس» ، بتسييرها حول المشاركة تبقى تربوية • ووجب انتظار مابعد الحرب العالمية الثانية (إذا استثنينا طبعا « ريمون روسيل » و « رينيه دومال ») والظل المتاخر لـ « كافكا » ، كي يبدأ بعض الكتاب الغربيين مفهوم الـ Bildung (التاليف) ويوصلون الطابع « اللا إجتماعي » للرواية الى اقصى حدود اللا معنى• فيلاحظ م• بلانشو (M. Blanchot) ان رواية « جوليت » مثلا هي رواية تربوية• وانتاج « ساد » Sade بالذات كي يحبه السرياليون والذين يرون صورة القمع في النظام الاجتماعي ، يظهر الطابع المؤسسي للرواية• إذ اي تاثير للمخالفة واي معنى ثوري يتسم به هذا الانتاج اذا لم يؤلف قانونا وصيغة للعلاقات الانسانية المتمحورة حول المتعة والالم والمنسجمة مع مجتمع حقيقي شديد التسلسل ؟ ويطل علينا « ساد » بعدئذ ليتهم الطبقة الحاكمة بانها لم تستنفد سلطتها في تنظيم المتعة •

ولقد توصل « ساد » اذن الى واحد من اعمال الهدم الضخمة جدا التي استطاعت ان تدخل في ثقافة ما ، وذلك ببنائه مؤسسة اجتماعية تضاهي على الاقل المؤسسة التي شيدها بزاك؛ وينطبق الامر كذلك على « لاكلو » Laclos ومن جهة ثانية يخرب « بروست » و «جويس» بناء المؤسسات الاجتماعية بغية الوصول الى واقع وحقيقة « شخصية » ؛ الا ان هذا التغيير يتركهما على الاقل اسيري نظام اجتماعي ، ذلك ان القصاص في « الزمن الضائع » والشخص الروائي الاساسي في « اوليس » لا ينقطعان عن الرجوع الى يومية العلاقات الاجتماعية ومحسوسيتها (ويكونان هما الشاهدين والضحيتين ، كي يحدا صورة ذاتهما • وتبقى الرواية ، إن بشكلها الستندالي او البروستي مرتبطة باللغة الإجتماعية • وبحتفظ بمنطقية العلاقات الاجتماعية كمقياس •

بما إننا نتحدث عن وجهة النظر السريالية فلنلق نظرة على قصص « بيكيت » و « روب

غريبه » التي ، بالرغم من تطهرها من كل تاريخانية وتلاحم (حبكة) ، بقيت اعمالا مجتمعية . فبمجرد ان شخوص هذه القصص يوجهون الحديث او وجهوه الى شخص يستعمل او استعمل اشياء ما ، وبوجودهم او عدم وجودهم « في غرفة امهم » ، فانهم يجدون مسهم داخل نظام اجتماعي محدد جدا . فعلى الرغم من انهم يشتركون مع النظام في المؤامرة .

وبما ان القصة الاكثر مناوأة للمجتمع تحتفظ بنواحي اجتماعية ، فمن الطبيعي ان نتشدد على الخصوصية الجمالية للرواية اكثر من خصوصية التصوير مثلا . الا ان « الرواية الجديدة » اثارت في فرنسا دهشة مشابهة جدا للدهشة التي اثارها الفن التجريدي . ففي غضون السنوات ١٩٢٠ ، اعتبرت روايتا « اوليس » و « غرفة يعقوب » (لـ « فرجينيا وولف ») كاعمال تكعيبية بالمعنى التحقيري للكلمة . فكما ان الفن التصويري المسمى بالتقليدي والذي تجاوزته تدريجيا المدرسة الانطباعية والتكعيبية والتجريدية ، كان يعتمد بشكل اساسي على تصوير الصورة البشرية ، كذلك فان الفن الروائي الذي وضع نموذجه « بلزاك » كان من طابعه الاساسي تعبير التناسق عند الشخص البشري ، الذي استبدل قليلا قليلا بقصص لا سياق فيه . وتثير الرواية « التكعيبية » الدهشة والشك ، لا سيما وانها تتناول بالبحث تصرفات إنسانية، وأن شخوصها موجودون ويفكرون ويتكلمون كما لو انتموا الى العالم الحقيقي . ومهما تفنن الروائي بتمويه العقلانية والاستمرارية اللتين ركز عليهما « بلزاك » و « ستاندال » فانه يستخدم على الاقل حياتنا اليومية كماهية. كما اننا نعذر الروائي على مبتكراته الجريئة اقل مما نعذر الرسام والموسيقار المسمى بالطليعي . ذلك انه لا يمكننا ان نمس ، دون شعور بالذنب ، الحركة الانسانية الروائية التي تمتد من « اميرة كليف » حتى « جرمينال » La Princesse de Clèves Germinal ولكن هذه الحركة الانسانية وهم فان مدام لافاييت وزولا كتب كلاهما اعمالا عليها طابع التحدي على الصعيدين الاجتماعي والفني . ورغم النزعات « المؤسسية » الحتمية للرواية المحددة ، فمن الواجب اعتبارها من زاوية سوسيولوجية بالغة الاهمية ، هي افتقار الاعمال الفنية . ان الشكل والفكر الجديدين يناقضان دائما ـ على درجات ـ النموذج الذي ينطبق على هذا الجمهور او ذاك بواسطة اعمال سابقة اعتبرت بدورها جريئة عند ظهورها . فما ان تعودنا على « مونيه » Monet حتى ظهر « بيكاسو » وما إن اعجبنا بـ « كافكا » حتى برز « بيكيت » .

يتخلل تاريخ النقد في القرن العشرين اسف مستديم ناجم عن اننا لم نعد نرى ابطالا نظير « جوليان سوريل » (بطل رواية « الاحمر والاسود » لستاندال) والامير اندريه او « راسكولنيكوف » (في « الجريمة والعقاب » لدستويفسكي) . ولم يتمكن « دوس باسوس » او « برنانوس » او « ناتالي ساروت » من الاستجابة لهذا الانتظار الحنيني ، إذ ارادوا في نفس الوقت ان يبقوا فنانين مبرزين في هذه الزاوية الاساسية او تلك ، والجديدة اذن ، داخل « مجتمع » عصرهم . وبالمقابل فان مثل هذا الانتظار قد غطاه عدد وافر من الاعمال الروائية المتعلقة بفكرة السيرة الشخصية ، كما ان الفن التصويري يعود الى مفهوم التعبير والرؤيا . وبشكل عام ، تعرض هذه الروايات مصير شخص روائي ما (غالبا ما يكون المؤلف نفسه) كما لو كان هذا المصير مجهولا ومعادلة تكون معطياتها المعروفة سيكولوجية واجتماعية. ومعظم النقاشات التي دارت حول الرواية تعالج فكرة الخلاص الملحة . ويبدو كل شيء هباء لو ان الرواية لا تؤكد وجود استمرارية انسانية ، حيث الماضي يولد الحاضر الذي

بدوره ينطوي على المستقبل • والحقيقة ان الجمالية عند « جويس » و « بيكيت » تصيران مقبولتين اكثر ، اذا تخللت متاهات «اوليس» و « مولوي » كائنات يربط العالم بها الحب والصداقة والاخلاق والالتزام السياسي وحتى الاقرار بالعزلة • وفي الواقع لا يمكن لاي علم اجتماع أن يكون عقلانيا اذا لم يتم الاعتراف اولا بوجود نوعين روائيين من الكلام ، يبدو واحدهما متمما للتقليدالواقعي والآخر مصبوغا بصبغة النزعـة الجماليـة (Esthétisme) وبلغ النزاع وعدم تناسق هذين النوعين من الكلام أشدهما عندما دخل « جويس » عالم الادب ، واصبحا اكثر حدة • منذ ذلك الحين وهناك عدد لا يحصى من الروايات التي الفها ادباء موهوبون غالبا ، تنال حظوة في عين جمهور بورجوازي او بورجوازي صغير بسبب طابعها الواقعيوالانساني ، اذ نقرأ فيها تاريخ انسان ما • وبالعكس فان قصص« روب ـ غرييـه » و « هنري غرين » في انكلتـرا ، لا تعرفها الا نخبة مثقفة محصورة ذات اذواق تعجب بها كما نعلم ، البورجوازية المسماة مثقفـة • ولكن معظـم المحـاولات والابحاث والاطروحات تدور حول « الرواية الحديثة » او قصص « غومبروفيتش » Gombrowicz وكما استحوذت عام ١٩٣٠ رواية « اوليس » عـلى فكرة الروايـة ، كذلك فعلت روايـة « المتلصص » حوالي عام ١٩٦٠ ، واستدعى اسم « آلان روب ـ غرييه » غموضا صارخا مثل غموض « بيكاسو » (طبعا ضمن حدود)؛ ذلـك ان مؤلف « الماحـي » Gommes يكمن استمرارية ثقافية ظاهرية ويقدم في نفس الوقت خلاصة الثقافة•وينعكس هذا الغموض على حكم لـ « فرانسـوا مورياك » مؤداه أن مأساة الرواية ترتبط من الآن فصاعدا بمأساة التصوير ؛ فهي ايضا اضاعت موضوعها ، اي تصوير الانسان في كـل تعقيده • وفي نفس الفترة نرى « الرواية الحديثة » تؤولبطريقة اخرى تماما • وفي الواقع فان هذه الاشـكال الجديدةالمتقصة ، التي تبدو بعيدةعن الانسانية والعلم الانساني ، كانت تصويريـة الى ابعد الحدود ؛ فبمعزل عن نوايا مؤلفيها ، نراها تصور الانسان بدقة بعد ان فقد انسانيته•فهل تعني النزعة الجمالية الروائية عند « روب ـ غرييه » ان الرواية لم تعد تستطيع تحقيق رسالتها ، أو انها بالعكس لا تحققها الا جيدا بالفراغ(١) ؟ وعلى غرار انتاج « جويس » عام ١٩٣٠ فان ظهور الفن الروائي الجديد يطرح مشكلة سوسيولوجية جدية : بما أن الرواية فن « حديث » فهل هي علامـة ومؤشر عـلى وجود ظواهر استلابية أكثر وضوحا في عـام ١٩٥٠ مما كانت عليه من قبل ؟

٣ ـ النزعة الأكاديمية والتخريب

لا نستطيع اجراء دراسـة منطقية لهـذه القضية الا اذا بدأنا واعترفنا بانه كان هناك دائما جمالية روائية واقعية ، وأن هـذه الجمالية تنطبق أكثر فاكثر منذ نهاية القرن التاسع عشر على ارادة الكاتب في تخطي النظام القائم لا بل في تخريبه ايضا • فان « فلوبير » و « جويس » و « فولكنر » كتبوا من أجـل أن تكف الرواية عن « تأسيس الادب » لتكون « عملا ناجما عن الطاقة الاجتماعية » • وقد الفت روايات « اوليس » و « فوق البركان » و « مولوي » و « المطبوعات الخالعة » لتقاوم المؤسسة الروائية وبالتالي الاتفاقاتوالامتثالية والافكار السائـدة والقمـع • فعندما يرفض « بروست » كتابة رواية تكون « ذلك الشكل المكعب » التي يعجب بـه أهـل الصالونات ؟ وعندما أخذ شلوص « انتقال منهاتن » يقارن

(١) انظر مقالة « فرانسو مورياك » في مجلة الاكسـبرس ، آذار ١٩٥٩ ؛ وكتـاب « لوسيانغولدمان » : في سبيلسوسيولوجيا للرواية ، باريس ، ١٩٦٤ •

الحياة بمحطة تقيبي في الميترو ، وعندما «ك» (في رواية المحاكمة لكافكا) يموت « مثل كلب » يكون العنصر الاجتماعي قد رفض كنظام ، إن لم نقل كواقع • فالواقع الاجتماعي عند « دوس باسوس » و « كافكا » وعند « موزيل » و « فولكنر » يقتل (بكل ما لهذه الكلمة من معنى) الانسان والجنس البشري • ولكن هذا الرفض لا يؤدي الى نتيجة لو لم يعبر هؤلاء الروائيون عن هذه « الاهانة الاجتماعية » بواسطة اشكال تهين هي نفسها النظام القائم والثقافة الرسمية •

على انه يترتب على عالم الاجتماع ان يعتبر ان مثل هذا الرفض (بمجمله الواقعي والجمالي) يتقلص او بالعكس يشتد حسب مراحل القراءة • فحوالي عام ١٩٣٠ فقط بدأ « ساد » بالظهور كحامل لواء التهديم • ونرى النخبة المثقفة الفرنسية « اليمينية » بعد الحرب العالمية الثانية ، تعارض «الادب الملتزم» بتركيزها على التبصر والحرية والنزعة النقدية والاباحية عند « ستاندال » وداخل لغته ، بينما نرى المثقفين اليساريين يعودون بسهولة الى «فولكنر» وينقسمون بين منكر لـ «كافكا» ومعجب به • وبدت كلاسيكية « جيد » ـ التي كانت مرآة للعمل المجاني ـ لازمة عام ١٩١٢ ، بينما اصبحت طبيعية خمسين سنة فيما بعد • وفي أيامنا هذه نرى ان رواية « بوفار وبيكوشيه » Bouvard et Pécuchet لـ « جيد » هي أشد هدما من رواية « اوليس » لـ «جويس» •

ولكن كلما تقدمنا في القرن العشرين، شعر الروائي الفنان بزيادة التوتر بين مقتضياته الجمالية وبين اهتمامه بالتعبير عما هو حقيقي ، أي باجراء انتقاءات ذات دلالة في الواقع الذي يراقبه • وتكمن هذه الحقيقة عند « روب ـ غرييه » في رؤيتنا نحن للاشياء وليس ، كما كتب غالبا ، في هذه الاشياء نفسها • والحقيقي ، برأي « ناتالي ساروت » هو فقط بحثنا عن الكائنات ، وليس بعد صورة الانسان هذه التي كان بوسع « تولستوي » تحديدها بدقة • وحل العلاقة بين الشكل والحقيقة يزداد صعوبة ، عندما نرفض من جهة اعطاء الجمهور قصة متناسقة و « معزية » (حسب تعبير « فورستر ») ، وعندما نريد من جهة اخرى ان ناخذ كموضوع روائي زاوية من الواقع بعيدة عن الوسائل المختصة للاعلام والمعرفة التي في متناول عصرنا • ذلك ان الواقع يفرض على روائي السنوات ١٩٦٠ التزامات أشد بكثير مما كانت عليه عند روائي السنوات ١٩٢٠ • فان اتساع المادة في المجالات السيكولوجية والاجتماعية والتاريخية والايديولوجية التي طالما عرضت نفسها على الرواية ، تشكل اليوم عقبة للكاتب المهتم بالتوفيق بين الحقيقي والجمالي • ولاشك أن هذا الكاتب لا يحتمل مثل الرسام او الموسيقار الرغبة في نقد الوضع الاجتماعي او رفضه بشكل جذري • فالعمل الفني الحركي والموسيقى الواقعية أو التركيبية واخيرا بعض الوان من السيما تترجم ربما أحسن من اي نص (روائي) هذا الرفض لمهادنة النظام الاجتماعي ـ الاخلاقي الذي يشترك فيه عمليا « فلوبير » و « بيكيت » •

من الممكن أن تعبر روايات « المتلصص » و « الحسد » و « مولوي » و « فرديدوركه » لـ « غومبروفيتش » عن عالم فقد انسانيته ، وأن هذه الاعمال بالنتيجة قد لعبت لعبة نظام اجتماعي ـ سياسي مسؤول عن فقدان الانسانية هذا • ولكن اذا اراد عالم الاجتماع أن يدرس التآلف أو التناقض بين الادب والوضع القائم ، فيجب عليه أن يحسب حسابا لمفعول الاهانة أو التغريب الذي يجب ان يقيمه الشكل الروائي الجديد • إن الادب الحقيقي كما يقول « جورج باتاي » G. Bataille مرتبط بالشر • وشئنا هنا التشديد على هذا البعد من « الاهانة الجمالية » قبل وضع طرائقية للمعالجات السوسيولوجية الحديثة للرواية •



يوردان يوفكوف ١٨٨٠ ـ ١٩٣٧
كاتب انساني كبير ولد في قرية جيرفانا من منطقة سليفن في بلغاريا
كتب القصة القصيرة والرواية والدراما
صور بقلمه ربوع منطقة دوبروجا التي ترعرع فيها ووصف ويلات الحرب التي خاض غمارها ٠
تواجه شخصياته الأدبية العسف بموقف صلب ساعية الى ازالته
الحب والجمال ، أقدس ما في الحياة في نظره ٠

لا أناديه نداء
بل أتمتم مثل ظبية

« اغنية شعبية »

هنالك ، في الوادي ، حيث تنحدر السفوح البيضاء من صوب كرايشتا كانت مطحنة الجد تسونو ٠ لا تزال الصفصافات قائمة وكذلك الساقية ٠ أما المطحنة فغير موجودة ٠ ثمة جدران متداعية نبت فيها العلّيق ودعامتان ـ ثلاث قتم لونها وتجمدت كالفطر ٠ والذي حدث ، حدث منذ زمن بعيد ، أما اليوم ، فليس ثمة أناس ولا أمكنة على ما كانت عليه في السابق ٠

كان شخصان يذهبان الى هذه المطحنة : الجد تسونو وابنه ستيفان ٠٠ الجد

تسونو انسان عجوز . كل العجائز محنية ظهورهم ؛ وبينما ينظر الشبان الى الأعلى يوجه العجائز أنظارهم الى الاسفل ، ينظرون الى الارض التي ستحتضنهم وشيكاً . لم يكن الجد تسونو محنياً فحسب وانما كان ، لعلة ما ، مطوياً الى اثنين ولا يستطيع السير دون أن يضع عصا معترضة خلف ظهره ويمسك بها بكلتا يديه من طرفيها .. لهذا كان يفضل السهل والسير الهوينا ، ينظر الى الارض كأنه يبحث عن شيء . حين يذهب الى المطحنة لا يحيد يمنة ولا يسرة بل يميل وينعطف مع ميلان الدرب وانعطافهـا .

على العكس كان ستيفان . ليس ثمـة طريق بالنسبة له . تراه يخرج من القرية ثم تلمحه فوق المطحنة يطوف بالهضبة ، طويلا كبيراً ، ما ان يراه الاطفال حتى يتدافعوا هاربين بأقصى ما تستطيع أرجلهم أن تتحمل ، حتى لتخال ان صقراً ينقض على عصافير .

لا يختار ستيفان دائماً الطريق الاقرب الى المطحنة . ينحدر أحيانا من على الهضبة ويتجه نحو طرف القرية حيث يقوم بيت موتساستو نيتشينا وهي عرافة ذات خبرة بالاعشاب الطبية وتعرف كل شيء عن الجنيات الشريرات والصالحات ، وهي تقول ان الصالحات قـد مضين منذ القدم لان الناس صاروا أشرارا وبقيت احداهن ، وهـي أجملهن ، مقيمة في بيتهـا . ولموتسا ابنة جميلة . لاجلها يمر ستيفان من تلك الناحية وهو في طريقه الى المطحنة . تحدثا في أحد أطراف الحديقة الخفية بين أشجار الخوخ وغراس عباد الشمس . كان يقف وراء الحاجز وتقف هي من الداخل . هي شقراء زرقاء العينين خجول غضيضة الطرف ، اما هو فرشيق عريض المنكبين ذو لحية صغيرة سوداء تحيط بوجهه دون أن تغطيه . تبتسم شفتاه الرقيقتان بينما تظل عيناه حادتين قاتمتين تتوقد في انسانيهما شعلة يضطرم فيها ما يشبه النية السيئة .

أحد ستيفان زهرة من دوينا فما له جناحان على كتفيه ليقفز فوق الوهاد ويطوف من هضبة الى هضبة ثم يصير بعد دقيقة عند المطحنة ! أطلق المياه فتمالت جعجعة • فماهي مطحنة الجد تسونو ؟ انها كوخ واطيء السقف متداع ، تشبه عش سونو ملتصقا بالهضبة ، فكأنها تحت طنف • أما جبها فكبير مخضر اللون رطب متمح يطفح بالماء الذي يسعى للخروج من الاسفل فيرتطم بالصفات في تجويف الجب ثم يخرج من الطرف الآخر من خلال ثغرة ، مرغيا مزبدا يصطدم بالجدران فيتراءى بعيدا على حجر مستدير رطب مرمي تجاهه ، ثم يصخب ناشرا الرشاش يتطاير كالندى الناعم ويملأ الهواء • واذ تلوح الشمس يبدو هنا دائما قوس صغير تتجمع فيه كل ألوان الضوء الشمسي ويردد كل شيء هنا بمرح أغنية الجعجعة ، اذ لا يوجد في الجوار شيء آخر سوى الاودية الصامتة والغابات المعتمة •

خرج ستيفان ابن الجد تسونو من المطحنة يوما والمجرفة على كتفه واتجه ليسوي الساقية • وصل الى المكان الذي يخرج فيه الماء من الغابة ويتسع مجراه مكونا حوضا نقيا واسعا باردا تغسل فيه نساء جيروتا السطل والبياض • لا أحد هناك الآن • يبدو الحصى في قعر الحوض ، والرمل حوله نظيف مسوى كأنه لوح الكتابة تلوح عليه هنا وهناك آثار أقدام • توقف ستيفان وجثا وأمعن النظر اليها • ليست آثار أظلاف ماعز مع ان معزى كاليسترات ترعى وتقيل على مقربة ، وليست آثار أبقار مع أن قطعان القرية تمر بهذا المكان •• أمعن ستيفان النظر الى الآثار وقد انحنى أكثر • انتصب أخيرا ، استنار وجهه والتمعت عيناه ، الآثار آثار ظبية • هي نفس الظبية التي ظهرت في الجبل وتحدثت عنها النساء أمس حينما شاهدن الحريق في الغابة واستمعن الى صخب الادغال فوق القرية•كان ذلك يسبب لهن الخوف أما الآن فينظرن الى الجبل بثقة وفرح لأن الظبية تسير هناك • روى الرعاة أنها تجري كالريح ، والحطابون الغجر الذين خرجوا من الغابة وخلف آذانهم أزهار الجبازى الافرنجية وأزهار « اذن الدب » قالوا انهم رأوها عن كثب وان عينيها تشبهان عيون الناس كل الشبه •

سمع ستيفان ابن الجد تسونو كل ذلك فلم يصدقه لانه يرى أن عقول النساء وأحاديثهن حمقاء • كان صلبا ، كان صياداً ، وقد ألهبت فكرة وجود الظبية تعطش الذئب في صدره • عاد الى المطحنة وتناول البندقية وتمنطق بحقيبة جلدية وعلق القرعة المجوفة في حزامه وقد ملأها بالبارود • حرف الماء عن مجراه فصمتت الجعجعة وانطفأ القوس أمام المطحنة • حل الصمت والعتمة وانطلق ستيفان مسرعاً صعداً على ممرات الماعز نحو الجبل •

سار طوال النهار • هبط الى الاودية السحيقة ، مر تحت أغصان أشجار الدلب والسنديان الهرمة ، وكأنه تحت قبة معبد ، ولكم رأى من بذور الاعشاب السامة وقبعات الفطر العجيبة • صادف ذئباً في أحد الامكنة ورأى في مكان آخر آثار أقدام الدب جلية ، وفي مكان ثالث تساقطت عليه قطع أغصان دقيقة ، وحين تطلع الى الأعلى رأى عينين مستديرتين شرستين لقطة برية ولكنه لم ينزل أبداً البندقية عن كتفه • أمعن في السير صعداً في الجبل الى حيث يماوج الهواء أعشاب المروج • من حوله السماء الزرقاء والغيوم البيضاء • هو الآن يشرف على البعيد ، من هنا ، ولقد بحث بنظره عن الظبية • ولكن ما من ظبية •

لم يقنط بل تابع المسير ، صادف الرعاة فسألهم عن الظبية ، وإذ رأوا البندقية على كتفه ، وحاجبيه المقطبين صمتوا رافعين أكتافهم ، وحين هاجمته الكلاب لم يتقدم أحد منهم ليردها عنه • صادف ستيفان حطابين من الغجر مرحين لفحتهم الشمس وقد تزينوا بالزهور « أين الظبية ؟ » • نظروا اليه وكأنهم ينظرون الى دب ، قاسوا بأنظارهم قامته المديدة وبندقيته الطويلة وصمتوا وإذ تجاوزهم سمعهم يلغطون بلغتهم الخاصة •

يظل لدى الصياد دائما أمل ، فثمة دائماً مكان لم يقصده • ظل ستيفان يسير حتى حلول الظلام وإذ لم يعد يرى أمامه سوى الظلمة عاد الى المطحنة • في

اليوم التالي جاب الجبل أيضاً ورجع دون أن يرى شيئاً . وكذلك كان الامـر في اليوم الثالث . وحين خرج من بين الصخور ثماً غضباً سمع أحدهم ينادي .. فوق صخرة من الجهة المواجهـة يقف كاليسترات المعاز ويفتل خيطاً من الشعر ويصيح بصوت جهوري :

ـ لا تتعقب الظبية ! هـذا خطيئة ! دع الحيوانات وابحث عـن الصبايا ، الصبا ـ يا .. يا .

ثم أرسل ضحكة ردد صداها الوادي .

كل القريـة تعرف كاليسترات المعـاز .. اجتمعت النساء مساء للتحدث. اندلع حريق في الغابة . ليس ثمة دخان ، ليس ثمة ألسنة لهب ، ثمة خط ناري متكسر اشبه بعقد لا يثمّن في جيد ابنة قيصر . ضجت الادغال وطارت الخفافيش دون صخب تحت الاطناف .. كـانت موتسا ستوينتشيا تقف وسط حلقـة مـن النساء وتحكـي :

ـ يا قديسة مريم ! هذا الوغد ابن تسونو يتعقب الظبية . سيقتلها ،ليقتله الرب ! الا يكف شره عن هذا المخلوق الذي لا يؤذي ولا يعض ولا يسبب شراً .. الى أين تذهب ، اجمن بربكن ، أين تظهـر ؟ تطل قرب الأديرة . كان ثمة ديـر للقديسة والدة الاله ، اكتشف مكانه الاتراك فقرر رهبانه اخفاء الصليب المقدس . خموه في مكان ولكـن خيل لهم في اليوم التالـي أن الاتراك سيجدونه ويأخذونه فغيروا مكانه .. وحيث خبيء الصليب المقدس نمت الخبازى الافرنجية . لهذا ثمة الكثير منها في ذلك المكان .

ساد الصمت . كانت موتسا ترتاح أو تختبر مدى تأثيركلماتها . ثم أردفت .

ـ ذلك المكان مقدس . كم من مرة قالت العمة جانا ـ عمر الله لها ـ انهم رأوه مراراً ، اذ كانوا يدعون ظلماً للخبازى الافرنجية امرأة تحمل طفلا على يديها.

خفضت موتسا صوتها وهمست بشيء فتأوهت النسوة عجباً .

ـ طبعاً ! طبعاً ! ـ أكملت ـ انها القديسة والدة الاله • بعضهم رآها على هيئة امرأة والبعض الآخر على هيئة ظبية •

هب الهواء • اقترب صخب الأدغال وترامى كهدير شلال • نهضت النساء وتعالى لغط تعرقهن • انزلق في الظلمة تحت الاطباق خيال لانسان ، كان يصغي الى الحديث ، وهو يسرع الآن كي لا يرينه • انه ستيفان •

ذهب في اليوم التالي الى الجبل • ابتسم اذ تذكر كلمات موتسا ستويننتشينا ما زال يبحث عن الظبية ولكنه أصبح أقل صبراً وقد أخذ يفكر بأشياء أخرى كي لا يرهقه الوقت • فكر بدوينا ، التي لن يقابلها قبل أن يصطاد الظبية • وفكر أيضا بديمانا • ديمانا الرشيقة ذات العينين السوداوين كغجرية • هي صموت لا تشبه دوينا ، تنظر من تحت حاجبيها ، ولكن ، بالقامتها اللدنة القوية ! « لا يصح ، لقد أعطيت كلمة » قال ستيفان وقد تذكر دوينا ثانية ـ ومن جديد انشطر تفكيره شطرين ، علق أحدهما بهذه والآخر بتلك • افرحه ذلك بدلا من أن يقلقه فسأل بما يشبه السخرية : « دوينا أم ديمانا ؟ الشقراء أم ذات العينين السوداوين ؟ » •

جلس مرة ليستريح عند صخرة قريبا من أملاك الدير • فجأة وكأن أحدا قال له التفت : على مقربة، في مرج أمام جدار الغابة الاسود تقف الظبية • اضطرب ستيفان وارتعش وخفق قلبه ، لكنه أعد البندقية وصوبها •• سدد الى الخاصرة اليسرى الى القلب • أحس فجأة كأن ضباباً أبيض يمر أمام عينيه ثم تلاشى ، في العشب ، خلال أشعة المغيب رأى الظبية ثانية ولكن ثمة امرأة تحتها تحملها ! ماذا سيفعل ؟ لئن أطلق فسيقتل المرأة • أرخى البندقية ـ اختفت المرأة • صوب البندقية ثانية فظهرت • أعاد الكرة فتكررت الرؤيا • وثب خائفا ذاهلا فاختفت الظبية • عندها أسرع في النزول دون تمهل ، ودون أن يلتفت •

لم يخرج في اليوم التالي من المطحنة • فكر « كنت تعباً ، لم تكن ثمة امرأة• كان يجب أن أطلق النار » اغتبط اذ فكر بديمانا وشعر أنه قادر على أن يجوب

الجبل .. هو يعرف أنهم سيضحكون منه في القرية ، تملكه حقد على الناس فأخذ قسماً آخر فوق نصيبه من أكياس القمح المتروكة لديه للطحن .. تعطل شيء في المطحنة فاشتغل ساعات في اصلاحها .

فكر مرة اخرى بدوينا فندم . لم يعد يفكر بالذهاب الى الجبل لتعقب الظبية . امتلأ قلبه بالطيبة ، فأعاد القمح الذي سرقه الى الأكياس . نجح في عمله وأصلح العطل وعملت المطحنة وأضاء القوس فوق الساقية .

سمع يوماً صوت المعاز كاليسترات فخرج . كان ذاك يصيح :

ـ يا ستيفان ! أين عيناك ؟.. أنت أعمى ! لقد مرت الظبية أمام المطحنة. تماماً أمام المطحنة .. هاهي ذي .. هاهي !

نظر ستيفان الى حيث تشير يد المعاز فرأى الظبية تقفز قفزاتها الاخيرة في عدوها السريع لتختفي في الغابة . ردد الوادي صدى ضحك كاليسترات .

حمل سدقيته الى الخارج لتظل جاهزة ثم أدخلها ومن ثم أخرجها . فكر بدوينا ثم بديمانا .. سرق من القمح وأعاد ما سرق . توقفت المطحنة وعادت الى العمل وكان القوس أمامها يختفي ويظهر .

جاءت أيام ما قبل الصوم « ثلاثاء الرفر » .. حل الظلام وفي الظلام الاسود المخيم على القرية ، اشتعلت كمطر من الأنجم المتهاوية ، الأسهم النارية التي أطلقها الاطفال . طلع القمر ، وتعالى صخب الادغال ، مهيباً ، مثقلا ، كأغنية قديمة تغنى حول مائدة . خرجت دوينا الى الحوش ، نظرت الى القمر واصغت الى الادغال ، اجتازت الحديقة ووقفت في ذلك المكان ، حيث التقت بستيفان . لم تسمع وقع خطى ، لم يأت أحد . عند ذاك دلفت الى الخارج . بوتسور كلها بيضاء كأنها فرشت بقماش أبيض .. الجبال ترتاح مسترخية . الغابات في الأسفل وحدها سوداء ، الظلام أيضاً في الوادي حيث مطحنة ستيفان . نافذة صغيرة مضاءة هناك

كأنها عين تنطر ، عين ستيفان • ترقرقت الدموع في عينيها وشرعت تلك العين تعمز ، شرعت تناديها •• مشت دون أن تعي ما تفعل ودون أن تستطيع التوقف• ماذا في الأمر ان هي دعت للقاء ستيفان • الآن أوان ما قبل الصوم••الان يسامح الناس بعضهم بعضاً ، يتعانقون ويتبادلون القبل • يتعانقون ، ويتبادلون القبل•

هاهي تسير الى الأمام ، هي لا تسير بل تطير • اندفعت في الوادي ثم اتجهت صعداً •• النافذة مضاءة ولكن المطحنة لا تعمل • « ستيفان يترصد الظبية ــ فكرت ــ سأخادعه » ثم انها حين صارت خلف الاشجار تممت مثل ظبية •

تحرك ظل انسان كبير أمام المطحنة • هو ستيفان • نظر الى الاغصان المتحركة فرأى الظبية بجلاء ، سوداء وكبيرة•صوب البندقية • تدفقت أمواج جديدة بيضاء من ضوء القمر وغمرت الغابة • هاهي ذي امرأة تظهر تحت الظبية ، أضاء القمر وجهها وشعرها • اضطرب ستيفان ، مال الى الخلف ، بحث عن شيء يستند اليه • امرأة مضاءة بكاملها بضوء القمر أمامه • دوينا • هتف :

ــ دوينا ! دويناه أهذه أنت ؟

ابتسمت

كرر سؤاله :

ــ أأنت ؟ لماذا جئت ؟

ــ اوه ! لماذا جئت • جئت •

فرحت لانها رأته ودون تفكير قالت :

ــ جئت لأصير لك • نعم ، لاكون زوجتك ! هل تريدني ؟

لم يقل ستيفان شيئاً • أمسك بيدها وقادها نحو المطحنة • عندما اجتازا العتبة اجفلا • سمعت ضجة ، طقطق شيء ، تدفق الماء ، تعالت الجعجعة ، المطحنة تعمل من تلقائها ■

ترجمها عن البلغارية
ميخائيل عيد

أغنية العجلات

للكاتب البلغاري :
يوردان يوفكوف

ذهبت بعيداً شهرة سالي باشار ، صانع العربات المعروف ، من قرية علي حيمة • لم يسبق أن وجد له مثيل وقد لا يوجد له مثيلا في قريته ولا في القرى المجاورة ولا حتى في المدينة ، خاصة ، تلك المدينة الواقعة في وسط السهل الرحب ، التي تتفرع منها الطرق الى جميع الاتجاهات وكأنها أشعة تصدر عن نجمة ، تلك المدينة التي أنجبت خيرة صناع العربات في الآونة الاخيرة • فاق سالي باشار الجميع بفضل موهبته • ظهر فجأة ، كما يظهر فجأة في القرى اولئك المشعوذون المشهورون الذين يعالجون أمراض الناس الخطرة ببعض الاعشاب الطبية أو بالحديد المحمي ، وأحياناً ينقذون ببضع كلمات حياة انسان لا أمل في انقاذه •

لدى سالي باشار ما يجعله شبيهاً بهؤلاء الناس • انه كجميع الحدادين سليم الجسم ، قوي البنية ولكنه فوق ذلك ، طيب السريرة ، هادىء ، كثير التأمل لما يعتلج في نفسه •• يتحدث قليلا ، ولكن القليل الذي يدلي به واضح حكيم موجز • يخيل دائماً لمن يصغي اليه ان في عينيه شيئاً لم يقله ، شيئا صامت خفياً • لكأن في داخله حداداً آخر ، يعمل ، يبدع ، ولكنه لا يبدو للعيان ، كل ما يبدو هو تلك الشرارات والانعكاسات التي تتلامع من الموقد الداخلي في عيني سالي باشار المفكرتين •• وسالي باشار انسان بسيط متسخ اليدين يصنع من الحديد عربات ومع ذلك له سيماء حكيم توحي الاحترام حتى لاولئك الذين لم يسبق لهم أن تعرفوا اليه أو عرفوا شيئاً عن مهارة يديه •

ثمة شيء آخر يعرفه جيداً أهالي قريته . كل مساء ، قبل مغيب الشمس بقليل ، وفي وقت يعتبر مبكراً جداً بالنسبة للآخرين ، يوقف سالي ياشار جميع الاعمال في مشغله . يغسل المتمرنون لديه والمياومون وجوههم الملطخة بالسخام وينصرفون . لا الوعيد ولا الاغراء يقادرين على جعل سالي ياشار يتأخر قليلا لينهي أحد الاعمال مهما يكن صاحبه على عجلة من أمره . كان يرد . « سنعمله . سيوجد وقت لذلك غداً . غداً هو أيضاً من أيام الله » يقول ذلك بلطف ولكن بحسم. ثم يشرد بعيداً ، منقطعاً عن كل شيء ، ناسياً كل شيء ، غارقاً في تلك الافكار الغريبة التي تطفح من عينيه المختبئتين تحت حاجبيه الكثين ، ثم يسير نحو منزله وقد ألقى سترته على كتفيه المتعرقين ، مقوس الظهر قليلا ، هادئاً ينظر الى الارض ينظر اليه الناس الذين يلتقون به دهشين بعد أن يحيوه ويفكرون ، ثمة ألم ما يقضم قلب سالي ياشار ، وهو يسرع الى بيته لا ليريح جسده بل ليبقى وحيداً مع أفكاره .

وفي الحقيقة ، لا يشعر أحد بعذوبة الاستراحة كما يشعر بها سالي ياشار فهو حين يذهب الى المنزل يجلس على المقعد وحيداً في الخارج يتأمل الحقل . تحمل له القهوة ، يدخن سيجارة فيرتاح . ينفصل التعب من جسده على شكل قشعريرات عدة دون أن يأبه لذلك فهو مسرور بما تراه عيناه . في المراعي الخضراء التي غمرت الظلال نصفها وأضاءت الشمس نصفها الآخر ترعى الأغنام ، وتتجه أرتال من الأوز الأبيض نحو القرية ، تتمرد المهار عن قطعان الخيول وتعدو صاهلة .. تتوهج الاشعة التي ترسلها الشمس في السماء طيور السنونو فتدنو في طيرانها من الارض ثم تنطلق فجأة كالسهام الى الأعلى ، طيور الكراكي هادئة وقور في أعشاشها ينظر اليها سالي ياشار وهي تطعم صغارها ثم تنظر الى ناحية أخرى وكأنها تفضي بشيء ثم ترمي برؤوسها الى الوراء وكأنها تنظر الى السماء وتطلق صيحاتها المهيبة وتصرف بمناقيرها الطويلة . يتعالى صوت الشيخ بالأذان من ناحية البساتين التي تتقاسمها أشعة المساء وظلاله فينهض سالي ياشار ليتم فرض صلاته .

عاد بعد قليل ليجلس في نفس المكان دهشا لما طرأ من تحول . لقد أظلم الحقل فلم يعد يبدو منه شيء . على الأفق ، حيث ينتشر ضباب كالغبار لاح البدر كبيراً أحمر اللون كقرص من الحديد المحمي . آن أن يكف سالي ياشار عن النظر الى الخارج ويتجه الى التفكير في نفسه .. أهالي قرية علي حيفة على صواب ، فثمة شيء ما يحز في نفس سالي ياشار وهو يجلس كل مساء في مثل هذا الوقت ليفكر به .

تسير أعماله سيراً حسناً . كان فيما مضى حداداً فقيراً ، وهو الآن معلم ماهر وشهير يأتـي اليه الناس بطلبات عملهم من أقصى النواحي . لديه من العمل أكثر مما يجب . وهو لا يحب أن يرد طلباً ، وكلما زاد الطلب صار يعمل بسرعة ورغم ذلك تزداد أعماله اتقاناً . انهم يجيئون اليه واثقين به فيزداد قوة ويتوقد ، يعمل بحمية واقتدار فتصبح يده أكثر ثقة ونظره أكثر دقة ويصير الحديد أكثر مطاوعة تحت مطرقته فتخرج أعماله عـلى شكل مـا كان ليستطيع فعله لو أنه أنجزها بأناة وعناية . كانت تخرج العربات ، وقد أعطاها من قلبه ومهارة يديه ، رائعة خفيفة وكأنها تود السير من تلقاء ذاتها ، أنيقة مشوقة كالعرائس ، مزدانة كما لو تلمع فوقها أزهار متفتحة .. وأجمل ما فيها ذلك الرنين الذي ترسله أثناء سيرها فكأن موسيقى تكمن في محاورها الحديدية . كيف يصنعها سالي ياشار ؟ الله وحده يعلم . وهي فوق ذلك لا تتقرقع ولا ترتج كغيرها من العربات وانما تغني على الدروب .

والعربات على الدروب تروي للناس كيف يمكن أن يكون الانسان غنياً جداً وسيء الحظ في آن .. ما حاجة سالي ياشار لهذا الغنى ؟ لقد جاءه متأخراً جـداً فعلى الهضبة ، عـلى يسار الطريق الملكي ، حيث تنثر العربات العائدة من المدينة أعذب الرنين ، يرقد في المقبرة ولداه الاثنان ، صغيراه . تعلوهما أحجـار خشنة اقتطعت دون عناية ، وقد أنبتت الارض العشب فوقهما حتى كأنها لم تحفر من قبل . وليست شجرة الليلك التي تزهر كل ربيع الا عناية من الله . « لـن أحمل لهمـا شيئاً من نقودي الذهبية ـ يفكر سالي ياشار ـ ولن آخذ لنفسي شيئاً عندما سأذهب اليهما » ويغطي الظلام عيني سالي ياشار فلا يبين مـا فيهما . ويروح يحدق الى الارض ويرتعد ثم يفكر : انه يفضل لو أنـه فقير الحال والى جانبه فتياه اللذان يبتسمان له الآن بصوتهما الزرقاء وخدودهما الموردة ومناكبهما العريضة .

حين بلغ هذا الحد من التفكير شعر بأن عليه أن يترك خلفه أثراً كبيراً يذكره الناس به بالخير ، أثراً حميداً لا تشوبه شائبة ، يفيد منه خلق كثير ويعايش أجيالا عديدة ، أثراً كالذي سمع في صغره حكماء الرجال المسنين يتحدثون عنه ويدعونه « سبباً للخير » • ذهب به تفكيره الى مراد بيك من سرتينو الذي اقام «سبيل الماء» الشهير ـ كارا ليزكا ـ ياله من « سبيل مـاء » وياموقعه ! ثمة تسعة عشر جرناً حجرياً محاطة بأرصفة مبلطة ، أشبه بحديقة ملك ، ثلاثة مزاريب تعزغر وتسكب الماء البارد النقي كدموع صافية • يترامى حولها الحقل الجاف والارض المتشققة والقيظ ، لكأنك في صحراء •• وترد القطعان ويتوافد الناس الى هـذا السبيل ظماء تتوقد عيونهم من شدة الحر ، يمر من أمام السبيل ومن خلفه طريق أبيض مردوح ، يرد الذاهبون والعائدون عليه المـاء ويروون ظمأهـم منه • سيتقوّل المغرض ولكن سيبقى في أعماق الناس ، أنقياء القلوب ، الى جانب شكر الله عـلى نعمه اسم ذلك الانسان الذي أقام هـذا السبيل ، هـذا الاسم الذي تهمسه أبداً المزاريب الثلاثة •

سيترك سالي ياشار اثراً كهذا • ولكنك لا تستطيع أن تقيم « سبيلا » في كل مكان فليس كل مكان بصالح • خطر له أن يحفر بئراً أو أن يقيم جسراً في مكان يسمع الناس ، أو فندقاً حيث يتخبط المسافرون • ولكن كل هذا بدا له اما عيركاف واما غير محترم كفاية • راح يتخبط في افكاره دون أن يتوصل الى مـا يرتضيه ، عاجزاً ، كأنه أمام معضلة شاقة لا يستطيع الى انجازها سبيلا • شعر أخيراً أن عليه أن يأوي الى منزله فنهض • كان القمر مرتفعاً شاحباً • على مقربة منه يسير انسان يواريه ظلـه السائر عـلى الارض • رآه سالي ياشار يحمل بارودة فعرف أنـه الحارس جبار •

قال جبار وقد توقف وسيجارته تومض في فمه :

ـ مساء الخير يامعلم سالي ياشار

ـ مساء الخير ياجبار

ـ ياله من طقس جميل

ـ جميل • لهذا لبثت هنا

قال جبار ممازحاً :

ــ يالضوء القمر ! كم هو ملائم لسرقة الجياد البيضاء ·

مضى جبار في طريقه وتابع سالي ياشار سيره نحو المنزل محدقاً الى بقع الضوء المتراقصة كالدنانير الذهبية في ظلال أشجار الاكاسيا ، مفكراً بهذا الذي يراود ذهنه كل مساء اذ يمر به جبار ويحييه · جبار شاب فقير حسن الأخلاق ، طلب قبل سنوات يد ابنته ولكنها لم ترض به زوجاً ·· مر زمن طويل على ذلك وجبار لا يزال يرغب في التحدث الى سالي ياشار ويحس العجوز أن خلف هذه الصداقة حافزاً آخر وأفكاراً أخرى تختبىء وراء كلماته · واذ رآه هذا المساء يمر في الظلام وسيجارته في فمه استشعر شيئاً من الماضي لا يزال في أعماقه وان جرح روحه لا يزال يحرقه كما تحترق السيجارة في فمه ·

· · ·

استمر سالي ياشار ، كعادته ، على الجلوس كل مساء خارج المنزل على المقعد وكان مخادعاً الهواء البارد الذي يهب من ناحية البحر · أصيب سالي ياشار بالبرد فجأة فلازم الفراش · توهم باديء ذي بدء أن الامر لا يستحق الاهتمام وكان على ثقة من أنه سيشفى سريعاً فاستمر العمال المياومون في عملهم وظل رنين المطارق يتعالى كما في السابق ·· ولكن هاهي حالة سالي ياشار تزداد سوءاً ولم يعد بوسع المياومين مواصلة العمل وحيدين فصمتت المطارق فجأة · أخاف صمتها سالي ياشار وفهم حينذاك أنه مريض حقاً وقد يموت · لم يخش الموت لانه كان قد فكر طويلا بكل شيء خلال حياته وأعد نفسه له · ولكنه ضعيف ككل انسان وقد حملته أفكاره بقوة لا ترد على اعادة النظر والتفكير من جديد بكل ماهو غال وعزيز عليه·لم يكن ثمة أعز وأغلى من أن يرى ، بأسرع ما يمكن ، ابنته الوحيدة· كان يحبها ككل أطفاله ولكنها كانت فوق ذلك جميلة تذكره طلعتها بزوجته الاولى التي تشبهها كل الشبه وهذا بدوره جعله يتذكر الزمن الذي كان فيه فقيراً ، مدقعاً ولكن فتياً سعيداً ·

ذهب أحدهم ليخبر ابنته بمرضه ويحضرها اليه · حسب سالي ياشار الزمن اللازم لمجيئها ولكنها لم تحضر خلاله · كان عليها أن تحضر أمس ولكنها حتى

اليوم لم تحضر ، حل الليل وتوغل ولم تجيء • كان سالي باشار رجلا شهماً يصعب عليه لوم المذنبين ، أما الآن فهو لا يستطيع صبراً ، اغتم وارتفع صوته لائماً ابنته على سوئها وعقوقها • لحق به الضرر مرتين خلال اليوم بسبب التأثر والاضطراب فاضطروا الى رشه بالماء البارد ليعود الى وعيه • لقد انهـار ولم تعد لديه القوة ليتعظ أو ليأمل ، كان يستلقي في فراشه وقد عصب رأسه معصابة بيضاء تفوح من تحتها رائحة شريحتي ليمون وضعتا على عينيه المغمضتين •• قرب سريره على الأرض تنوم زوجته نعساً وقد أضناها التعب •

عادت الليالي الدافئة ، فتحت النوافـذ • في الخارج تلوح أشجار الاكاسيا قاتمة تسيل بين أوراقهـا أشعة القمر • القرية ساكنة لا يعكر سكونها سوى نعيب بوم مشؤوم يثقب الليل وكأنـه نداء المـوت •• سـاد السكون مجـدداً ، أغصان الاكاسيا السوداء تتدلى في شبكة فضية من ضوء القمر • أجهد سالي باشار سمعه، دون جدوى ، ليسمع شيئاً أخـر عبر ضجة غامضة علم فيمابعد أنهـا صخب الدم الذي يمر بأوردة أذنيه •

ارتعش فجأة تسير في مكان ما عربة ترسل رنيناً أصم حريباً ، تنزلمنحدرة من أحد التلال • هاهي انحدرت الى الاسفل ، الى الوادي ، صمتت قليلا ، ثمخرجت أخيراً الى السهل ، انهـا تسير مسرعة وتقترب • خفق قلب سالي باشار ، نهض في فراشه وأصغى • انها شاكيري ــ فكر ــ نعم هي ! • لم يبق لديه أدنى شك في ذلك لان رنين الحديد يقول ذلك وهو يشق الليل ، الرنين يطير من تحت العجلات،يطير كطيور بيضاء تتسلل خلال أغصان الاكاسيا السوداء ، تجيء مع اشعة القمر ، تقف على النافذة ، تحمل بريق عينين أليفتين ، تحمل ابتسامة يعرفها وتقول: «جاءت!»•

انبعث شيء دافيء عذب في صدر سالي باشار ، بذل جهداً كي ينهض ليغادر الفراش • استيقظت عجوزه ونظرت بخوف ثم قالت :

ــ ماذا حدث ؟

ــ انهضي • جاءت شاكيري

ــ شاكيري ؟ هل جاءت ؟ أين هي ؟

ــ اسمعي ! عربة •

ـ إه ‥ عربة ‥ كثيرة هي العربات التي تسير ٠

التمعت عينا سالي ياشار فالعلامة الجلية التي صنعتها يداه جعلت العجوز تصمت ٠

ـ اسمعي ! كررها وهو يشير الى النافذة ٠

ارتعشت أوراق الاكاسيا وانسربت بينهـا كخيوط العنكبوت أشعة القمر ٠ وكقطرات مطر دافيء تساقط رنين العجلات المنساح عبر النوافذ ٠ صارت العربة قريبة جـداً ٠ اتجهت نحو منزله وتوقفت ٠ نخرت الجياد المتعبة وتعالت أصوات رجال بينها صوت جمار ، صار وقـع الخطوات مسموعـاً ، الخطوات تحت أشجار الاكاسيا وصوت شاكيري ٠ أسرعت العجوز الى الخارج ٠ سالت دمعتان من عيني سالي ياشار ، رسمتا ساقيتين على خديه وسقطتا الى الارض ٠

٠ ٠ ٠

انقضى أكثر من شهر ٠ شفي سالي ياشار منذ زمن وعاد الى العمل في مشغله ٠ لم يمت لأن الموت ـ كما يقول ـ لا يجيء حين ننتظره وانما يجيء حين لا نتوقع مجيئه ٠ وما عاد يفكر بذلك ٠ المعاناة والاوجاع تنسى سريعاً حين تعود الصحة ٠

هاهو سالي ياشار يجلس على المقعد تشغل الحيز الاكبر من أفكاره ابنته التي دعمت قبل بضعة أيام ٠ كم حملت من بهجة البيت ! هذا البيت الواسع الذي بناه سالي ياشار على أمل أن يعيش فيه كثيرون ، والذي سيجه بسياج عـال شائك ليحميه عن عيون الفضوليين فصار أشبه بمقبرة ، ظل حتى مجيئها ساكناً ، مقفراً ، ميتاً تروح وتجيء فيه ، مثل شبح امرأة عجوز وسالي ياشار ‥ يزوره أحيانـاً بعض الضيوف ٠ ثم ، هاهي ذي امرأة فتية جميلة تطوف في أرجائـه ، من غرفة الى أخرى ، تهبط السلالم جرياً ، تمر تحت أشجار الاكاسيا وقد لوحتها الشمس فبدت أكثر جمالا ، تلج الحديقة وتقف بين الورود ‥ تتعالى أغنية ، يسمع ضحك ، يمسي البيت حياً ٠ لا يهب الله أحداً مواهب عديدة ولكن أكبر هبة هي الجمال ‥ كل ما تقوله شاكيري جميل ، وكل مـا تفعله حسن ٠ وهو يقول انه شفي لانهـا أرادت ذلك ولئن أرادت أي شيء فسوف يبدو ممكناً وسوف يتم ٠

وشاكيري مثل طفلة تحتاج الى لعب تلهو بهـا ٠ حين صار كل البيت نظيفاً مرتباً بدأت تفتح الصناديق القديمة التي خبئت فيها ملابس أمها ، زوجته الاولى ،

وتقلبها رأساً على عقب ، الثياب غالية الثمن ، مترفة ، فات أوانها راحت ترتدي كل يوم ثوباً منها وتتحلى بحلى تناسبه ، يالها من ماكـرة رعناء • كان ذلك مجرد لهو بالنسبة لها أو ضرباً من المـزاح • ولكن سالي ياشار كان ينظـر اليها مبتهج القلب اذ استيقظت ذكرياته ورؤى أيامه الغابرة وراحت تخطر أمام ناظريه •

دخلت عليه مرة تحمل خيوطاً ملونة وسلكاً ذهبيا وجلست الى النافذة لتوشي منديلا • شمت ثنايا أطلس سراويلها القرمزية على صديريهـا الممتلىء الذي يشد صدرها فتوهجت وتناثرت شرارات ناعمة • لـم تكن قط جميلة كما هـي الآن • حاجبان دقيقان ، وجـه مستدير أبيض ، عينان محاطتان بأهـداب سوداء كحسك سنابل القمح الأسود • توشي منديلها صامتة ويبدو انهـا تفكر بشيء ما اذ كانت تبتسم من حين لآخر • نظرت عبر النافذة فترة ، قطعت بأسنانها سلكا ، ثم انحنت على عملها • اتسعت بسمتها • ودون أن تنظر الى سالي ياشار قالت :

ــ كيف أحوال جبار ؟ ماذا يفعل ؟

اضطرب سالي ياشار • خيل اليه أنـه يرى سيجارة جبار تلمع حـول بيته

ــ مـا الذي سيفعله جبار ؟ ــ ثم أردف بعد قليل ــ انه بخير ، وهو هنا •

تلاشت الابتسامة عن محيا شاكيري الجميل ، عملت أصابعها المحنّاة بمزيد من النشاط ، غنت بصوت خفيض ، أكانت تلك أغنية أم خيل لسالي ياشار أنهـا تغني ؟ ولكنه ، على كل حال ، رأى حقلا أخضر ، عربات جديدة تسير ، تسير وتغني ، منطلقة الى بعيد بعيد ، الى مكان ما •

حوادث شتى تذكرها سالي ياشار وكلها ذات صلة بشاكيري • أحس بدفق من حنان يغمره ومرت في خاطره الفترة القاسية التي عاشها حـين كان مريضاً وقـد أيقن أنه هالك ، وكيف سمع رنـين العربة وعلم أنهـا قادمة • تلك العربة التي تشدو في ضوء القمر والتي لا يمكن أن ينساها ! هاهوذا يسترجع تلك الساعة بكل احزانها وافراحها يعيشها كما عاشها تماماً وتترقرق عيناه بالدموع •

يوم خريفي من تلك الايام التي تسطع فيهـا الشمس بفتور وتبدو السماء أشد زرقة ويلوح في الهواء ما يشبه خيوطاً من الفضة تحمل عناكب • يجلس سالي ياشار على المقعد • يرى جباراً يدنو منه وبندقيته على كتفه • تبدل شيء فيه وقد

اكتشف ذلك سالي ياشار • جبار حليق الدقن • شارباه الرقيقان الاشقران مفتولان وقد دق طرفاهما ، طربوشه مائـل برهو • قوي البنية عريض المكبين ، كمـا هو دائمـاً ، يسير باعتداد وقـد فك أزرار سترته • سالي ياشار لا يحب المتكبريـن لذلك زوى حاجبيه • حـين حياه جبار رد تحيته دون أن ينظـر اليه • يخيل لـي ـ فكر سالي ياشار ـ بأنني رأيت في احدى الاماسي سيجارة هذا المحظوظ تلتمع تحت أشجار الاكاسيا قرب الحاجز ورأيت شاكري تعود عبر الحوش من تلك الجهة • اتراه لم يتحدث سراً مع ابنتي ؟•

ـ مـا لديك ياجبار ؟ سأله سالي ياشار بعد فترة بهـدوء ورحابة صدر ـ هل من جديد ؟

ـ الجديد هو ـ قالها جبار وهو يسند بندقيته الى الجدار ويهم بالجلوس ـ الجديد هو أن تشاوشا ابراهيم قد عاد ليلة البارحة •

قال سالي ياشار دهشاً :

ـ هيه ، هراء ! ألم يقولوا أنهم ألقوا عليه القبض في الطريق وقتلوه ؟

ـ قالوا ذلك ولكن الرجل عاد • رأيته بعيني •

كان جليـاً ان جبار سيروي الحدث بتفاصيله ولكنه أخـذ سيجارة أولا ثـم أشعلها ومن ثم راح يروي متمهلا حتى تلك التفاصيل الصغيرة التي يحب أهالـي القرى تلوين أحاديثهم بها :

ـ كنت ليلة البارحة متوجهاً نحو اهـراء كساب عثمانوفيا • نبحت الكلاب من تلك الجهة فقلت سأذهب لأرى ما هناك • لم يكن ثمة شيء فجلست على حجـر تحت شجرة بيلسان لأستريح • يبدو أن الوقت كان متأخراً ـ كانت نجمة الصبح تتوهج ـ سمعت قرقعة•• ثمة عربة تسير • أصخت السمع بكلتا أذني ، انها بعيدة وراء المقبرة ثم سمعتها بوضوح ، تغني ، تمني •

صمت جبار ونظر الى الامام ذاهلا :

ـ أنت تعلـم يامعلـم سالي أن مهنتي تقتضي مني السهر طـوال الليل ، والليل طويل لا ينقضي بيسر ، أتأمـل ، أشرد لتمضية الوقت ، أحيانا أصغي الى العربات وهي تعود • أتعلم يامعلم سالي •• ان العربات التي تصنعها لا مثيل لها

في اي مكان اخر • لكل منها صوتها الخاص وكل منها تمني حسب مقامها الموسيقي الخاص •• اجلس واصغي اليهـا واقول : هـذه عربة مراد ، تلك عربة أشرف ، وتلك لفاراس •• الخلاصة ، سمعت ليلة البارحة العربة ، أصخت السمع وأصخته ثـم قلت : « انها عربة تشاوشا ولا يمكن أن تكون سواها ! » بعد برهـة سمعت وقع أقدام حافية ، نظرت ورأيت نقاباً أسود ، ثمـة امرأة تسير وحولهـا أطفال يتصايحون كالخنانيص ويعولون •• عرفتهـا ـ زوجة تشاوشا « جـاء والدكـم يا أولادي » ـ خاطبتهم ـ العربة تقترب مرسلة رنينها •• الحق أقول لك يامعلم سالي ـ قال جبار وتنهد ـ لقد اسيت لما رأيت فيكيت • آخ ، كانت فرحة لا مثيل لها الليلة البارحة في منزل تشاوشا •

ارتعش كل جسد سالي ياشار فأطرق الى الارض صامتاً مفكراً • ولما لـم يحر جواباً تناول جبار بندقيته بعد فترة وقال وهو يهم بالذهاب .

ـ العربات التي تصنعها يامعلم سالي سبب للخير ، فمـن الجميل أن يعلم أهلك بقدومك حين تعود فيخرجوا لملاقاتك •

هل سمع سالي ياشار هذه الكلمات ؟ لا أحد يعلم • لم يفه بكلمة • وظـل يفكر محاطاً بدخان سيجارته •

في اليوم التالي حدث لسالي ياشار في مشغله ما يندر حدوثه له أثناء العمل: أسند المطرقة ثلاث مرات على السندان وصالب يديه عـلى صدره وقـد استند الى المطرقة ثم استغرق في التفكير الى أن بدأ ا لمنفاخ العمل • تذكر في المرة الاولى مـا رواه جبار عن عودة تشاوشا ، وتذكر في المرة الثانية كيف سمع هو صوت العربة حين جاءت شاكيري ، وكعادته دائماً ، ترقرقت عيناه بالدموع • وفي المـرة الثالثة التي استند فيها الى المطرقة متفكراً رأى ، كما في الحلم ، ألوفاً وألوفاً من العربات تعود مغنية على الدروب،ومن البيوت الواطئة التي يتصاعد فوقها الدخان والغبار تخرج النساء وأطفالهن على أذرعتهن ، والاطفال الأكبر سناً يتراكضون حولهـن والجميع يتوجهون لاستقبال العربات •

لم يسبق لسالي ياشار أن عانى انفعالات كهذه ولا أحس بفرح كهذا « ياالله! همس ومر بيده على جبينه ـ كنت أعمى ، بليداً أيوجد سبب للخير أعظم من هـذا الذي أصنعه ؟ عربات ، يجب أن أصنع عربات ! »

وهتف :

ـ أيها الفتيان ! لنزدد نشاطاً !

اشتد وقع المطارق وتطاير الشرر من الحديد المحمى . ومع ان المتمرنين والمياومين اعتادوا رؤية ارتماشه و حمياه فقد نظروا اليه دهشين .

بعد الظهر من ذلك اليوم خرج سالي ياشار من منزله بخطى واسعة ونظره الى الارض كعادته وتوجه نحو الكوخ الذي يسكنه جبار عند طرف القرية. استقبله جبار بيديه قذرتين ملطختين بالزيت والشحم اذ كان يفك وينظف بندقيته ، كانت دهشة جبار كبيرة لرؤية سالي ياشار في بيته ، ولكن دهشة والدته العجوز الهرمة وذهولها كانا أكبر وأشد .

تناولوا القهوة وتبادلوا الاحاديث المختلفة ثم أخيراً ، حين بقيا وحيدين قال سالي ياشار باضطراب وجهد وكأنه ينتقي كلماته :

ـ فكرت بك عدة مرات ياجبار .. لديك عمل ولست مقصراً .. هذا صحيح ، ولكن ثمة فرق بين عمل وعمل .. من الافضل أن تكون لديك قطعةأرض تعمل فيها مثل باقي الناس .. أما لدي .. أريد أن أساعدك .. الأمر يسير بالنسبة لي .. خذ !

قالها بلهجة حاسمة وكأنه يتخلص من عبء وقدم كيساً لجبار .

لم يأخذ جبار الكيس وانما راح يتأمله صامتاً وهو يتكلم بينما التمع في عينيه الزرقاوين شيء يشبه الابتسامة .

ـ خذها ـ كرر سالي ياشار ـ ستعيدها لي عندما تستطيع ذلك . ستشتري قطعة من حقل وستشتغل .

أخذ جبار الكيس وقد بدا عليه أنه أهين ، ولكنه فعل ذلك كي لا « يكسر خاطر » سالي ياشار .. أحصيا المبلغ ليكون واضحاً انه بمثابة دين .

قال سالي ياشار متلطفاً :

ـ حين تتزوج سأصنع لك عربة خب الطلب .

قال جبار بأسى :

ـ لن أتزوج . وسآخذ النقود لانك تريد ذلك . هيم .. أمر عجيب .. أما كنت تريد يامعلم سالي أن تقيم « سبيل ماء » ؟

ـ دع هذا ـ قاطعه سالي ياشار وهو ينهض استعداداً للذهاب ـ لن أصنع اي سيل ·· سأصنع عربات ، هذا يكفي ·

عاد سالي ياشار الى مشغله سعيداً ·لماذا فعل ما فعل ! انه لا يريد ولايستطيع أن يعطي تعليلا واضحاً لذلك · ولكنه اذ تعوّد الاذعان أثناء مرضه لابنته ، خيل له الآن أنه يلبي رغبتها · هو يرى أنها تستحسن ذلك ، بل ويرى ابتسامتها ·

ظـل سالي ياشار يصنع العربات ·· انهـا تغني الان أجمل بكثير ممـا في السابق ، وهو لا يصنعها لارضاء المشترين فحسب بل لانه اصبح مقتنعاً بأنه،بعمله هذا ، يترك أثراً كبيراً صالحاً يبقى طويلا كتلك الاعمال التي فكر بها كثيراً ·

بعد شهرين أو ثلاثة حلت به مصيبة جديدة ولكنها لم تحزّ في نفسه عميقاً جداً··توفي صهره وترملت شاكيري ·· عادت الى منزله ولم يدهش أحد ولم يلمها أو يحتقرها أحد لانها تزوجت سريعاً بعد وفاةزوجها وكانجبار هو الزوج الجديد·

سالي ياشار منشغل الآن في صنع العربة التي وعد بها صهره الجديد،صار كل شيء جاهزاً وجاء دور اختيار الرنانات التي ستمنح لهذه العربة الاغنية التي ستمنحها عجلاتها ·· ان سر العربات المغنية التي يصنعها سالي ياشار يكمن في أنه يضع بين العجلة ومحور العربة الاساسي اسطوانة فولاذية ، وحين تمر العجلة على مكان يسبب أقل ارتجاج ترتطم الاسطوانة بالعجلة من جهـة وبالمحور من الجهـة الثانية فينبعث الرنين الذي يتناغم مع رنـين العجلات الاخرى فيتكون لحن العربة الكامل ·· كل هذا غاية في البساطة أما السر الحقيقي فيكمن في نوع السبائك وفي مقاييس وأشكال الاسطوانات وهذا يعرفه سالي ياشار وحده ·

وسالي ياشار يختبر الآن اسطوانات العربة التي يصنعهـا لجبار ·· يقف امامها والمطرقة في يده ويفكر · انه لحكيم حقاً ، رأى أشياء كثيرة وعاش تجارب كثيرة وكان يعرف جيداً أن العالم مليء بالآلام والتعاسة ، ولكن مع ذلك ثمة شيء جميل يفوق كل شيء آخر هـو حب الناس بعضهم بعضا ·· وبهذه العربة سيعود جبار وستنتظره شاكيري · يجب أن تغني ! راح سالي ياشار يدق على الاسطوانات بمطرقته ويصيخ السمع ، ينتبه ، يلتقط كل رنة ، يستوثق من كل نأمة ·· ■

ترجمها عن البلغارية
ميخائيل عيد

مختـــــارات
من الشعر الامريكي المعاصر

ترجمة وتقديم : خلدون الشمعة

فرلنغيتي FERLINGHETTI
والجيل الناشر

يقول الناقد (جيوفري مور) ان الشعر الأمريكي هو في مجمله « شعر حديث بالمعنى التاريخي » •

الا ان الشعر الامريكي في مجمله أيضاً ، شعر معاصر بالمعنى السياسي بقدر ماهو معاصر بالمعنى الفني الجمالي •

ولعل الحركة الأدبية المسماة بـ « الجيل الناشز » Beat Generation والتي بدأت على أيدي (لورنس فرلنغيتي) Lawrence Ferlinghetti و « الن غنسبرغ » Allen Ginsberg و (كينيث ركسروث)Kenneth Rexroth و (جاك كيرواك) Jack Kerouac في بداية الخمسينات ، وسمع صوتها بشكل مميز مع نشر ملحمة (عواء) Howl لغنسبرغ ، هي من أهم حركات الحداثة في الأدب الأمريكي المعاصر • يقول (ركسروث) الناقد والشاعر الذي كان له فضل التعريف بشعر حركة الجيل الناشز :

« ان من أهداف الحركة كتابة شعر مختلف كل الاختلاف عن الشعر الذي يدور حول الشعر ، عن شعر الصنعة، عن الشعر الذي يكتب ليقرأه الشعراء الآخرون والأساتذة في الجامعات فحسب: الشعر الذي نكتبه هو شعر الشارع،

شعر النطق ، لا شعر الحرف المطبوع، الشعر المحمول بـه كرسائل شفوية ، الشعر المقروء بصوت عال ، وأحياناً على موسيقى الجاز . هـذا الشعر بمعنى عام ، يؤدي الى جعل الشعر ذا علاقة بالمجتمع » .

★ ★ ★

وفي النماذج التي أقدمها في هـذه المختارات من شعر (لورنس فرلنغيتي) والتي اعتمدت فيهـا أعمالـه كلهـا تقريباً ، تتجلى هذه الخصائص على نحو بالغ الوضوح .

وقـد سبق أن التقيت بالشاعر في (لندن) عام (١٩٦٥) بمناسبةمهرجان للشعر الأمريكي أقيم هناك ، ونشرت مقابلة معه في مجلة (المعرفة) ألحقتها بمقتطفات من بعض أعماله ، استكملها الآن في هـذه المختارات التي تغطي جوانب مختلفة مـن تقنياته الشعرية التي سيطرت عـلى الشعر الأمريكـي المعاصر ، والتي تتميز بسيادة طابع المشافهـة ، والمعاصـرة التي تستمد نسغها من الاحتجاج السياسي، والايمان باشتراكية فوضويـة ، وغلبة نبـرة البذاءة الاجتماعية الجسورة، والانطلاق في التجربة الشعرية من قيم الصعلكة، والتأفف ، والنزعة التدميرية، والسخرية الحادة ، والفكاهة السوداء ،والتجديف على المعتقدات .

يقول (فرلنغيتي) في صياغة جديدة للصلاة المسيحية المعروفة :

« أبانا الذي في السموات
أعطنا خبزنا كفاف يومنا
ثلاث مرات في اليوم الواحدعلى الأقل
واغفر لنا خطايانا
كما نغفر نحن خطايا جميلاتنا
اللواتي نتمنى أن يمارسن معنـا الخطيئة ،
ولا تدخلنا في إغراء التجربة مراراً
خلال أيام الاسبوع
ونجنا من الشر
الذي يبقى وجوده بلا تفسير
في ملكوتك
ملكوت القوة والمجد
آمـين !.. »

. . .

ولد (لورنس فرلنغيتي)في نيويورك عـام (١٩١٩) . ووصل الى سان فرانسيسكو في عام (١٩٥١) حيث أنشأ داراً للنشر أصدرت معظم أعمـال الجيـل الناشـر Beat Generation ومن أبرز أعمال (فرلنغيتي) :

١ ـ (صور العالم الافل)
Pictures of the Gone World
الصادر في عام (١٩٥٥) ٠

٢ ـ (رسائل شفوية)
Oral Messages
الصادر في عام (١٩٥٨) ٠ وقد اعدت بعض هذه القصائد على اشرطة بمصاحبة موسيقى الجاز٠

٣ ـ A Coney Island of the Mind
أو (سيرك الروح) ٠ وقد صدرت الطبعة الاولى من هذا الديوان في عام ١٩٥٨ ، وظهر في (١٤) طبعة بلغ عدد نسخها المباعة مائتي الف نسخة ٠

٤ ـ (بدءاً من سان فرانسيسكو)
Starting From San Francisco
الصادر في عام ١٩٦٢ ٠

٥ ـ هي HER ٠ (رواية مكتوبة بتقنية الشعر ٠ وقد نشرت في فرنسا تحت عنوان :
(La Quatrième Personne du Singulier)

٦ ـ محاجات مجحفة مع الوجود
Unfair Arguments With Existence
(مجموعة مسرحيات صدرت في عام ١٩٦٢) ٠

لورنس فرلنغيتي LAWRENCE FERLINGHETTI

ـ ١ ـ

في اعظم مشاهد « غويا »
يبدو بشر العالم
يراوحون عند اللحظة الاولى
لحظة فازوا بلقب
« الانسانية المعذبة »
يتضورون غضبا حقيقيا
على صفحة « اللوحة »
أكداسا مكدسة تتأوه ،
وأطفالا وحرابا ،
تحت سماوات أسمنتية
في منظر تجريدي مصعوق الأشجار :
تماثيل ملوية الأعناق ،
وأجنحة وطاويط ، ومناقير
مشانق زلقة
جثثا وديكة كاسرة

رسمها « خيال النكبة »
حقيقة هي
كأنها موجودة ما تزال
وإنها لموجودة
المنظر وحده تغير
البشر ما زالوا متأفقين على الطرق
موبوئين بجيوش جرارة ،
بطواحين هواء وهمية وديكة مدجنة
ما يزال البشر انفسهم
بيد أنهم أناى عن الوطن
على دروب ذات خمسين منحنى
على سطح قارة من الاسمنت المسلح
مبقعة بقوائم الحساب
مفعمة بأوهام السعادة البلهاء

★ ★ ★

المشهد يبدي نقالات للجرحى أقل عددا
ولكن عدد المشوهين أعظم
في سيارات مطلية
ذات أرقام غريبة ،
ومحركات سريعة
تنهب امريكا نهباً

– ٢ –

مبحرين عبر مضائق (ديموس)
رأينا طيوراً رمزية
تزعق فوق رؤوسنا
فيما حومت نسور
وطافت فيلة على سطح البحر
تعزف على اوتار ماندولينات ملتوية
عزفا بلا إيقاع
فيما ترتدي الحوريات أوراق الخشخاش
ويأكلن (انبوتبون)
ويركضن عبر الشواطىء
صائحات مولات خلفنا
وفيما ربطنا أنفسنا الى الصواري
وسددنا آذاننا باللبان
الحمير تحتضر فوق الآكام العالية
والأبقار تحلق بعيدا
منشدة أناشيد أثينية
فيما انقلبت قرونها الى ازهار«توليب»
وفوق رؤوسنا حلقت حوامات من
(هليوس)
ملقية ببطاقات سفر مجانية بالقطار
من (لوس انجلوس) الى السماء
واعدة بانتخابات حرة
كيما
تنفخ الأشرعة ونبحر ثانية
على متن تلك السفينة الداكنة
وبعد أن نصل الشواطىء الغربية
لنصف الديمقراطية الأمريكيةالعظيمة!
ينظر كل منا الى الآخر بشيءمنالدهشة
صامتين على رأس بحري
في دارين (*)

---

* Darien يقع برزخ دارين في (باناما)

- ٣ -

باصرة الشاعر تبصر إبصاراً بدئياً
السطح المحدّب للعالم
بسقوفه الثملة
وعصافيره الخشبية المتدلية من حبال الغسيل
بذكوره
وإناثه الصلصاليات
الملتهبة سيقانهن والمبرعمة نهودهن
في أسرّة ذات عجلات
وأشجاره الملأى بالغوامض
وأيكات آحاده وتماثيله البكماء
وأمريكاه
بمدنها الشبحيّة ومنظرها السوريالي
ذي البراري المجنونة
و (سوبرماركت) الضواحي
والمقابر المدفأة بالبخار
والكاتدرائيات المحتجة
عالم ضد التقبيـل
مصنوع من مقاعد المراحيض البلاستيكية
وسيارات التاكسي
رعاة البقر وعذارى (لاس فيغاس)
الهنود المنبوذين وربات البيوت
أعضاء مجلس الشيوخ غير الرومان
وشظايا أحلام المهاجرين
الضائعين والمضللين

- ٤ -

في عام سوريالي
من حاملي الاعلانات على ظهورهم
والمستحمين بالشمس
وأزهار عباد الشمس والتلفونات الحية
والسياسيين وزعماء الاحزاب
المصطفين كعادتهم
في حلبات سيركاتهم المصنوعة من نشارة الخشب
حيث البهاليل والقنابل المصنوعة من البشر
افعم الفضاء بما يشبه الصراخ
حين ضغط مهرج بارد الأعصاب
زراً مصنوعاً من فطور لا تؤكل
وسقطت قنبلة غير مسموعة، يوم الأحد،
قطعت على الرئيس صلواته
صلوات الربيع التاسع عشر
أوه لقد كان الوقت ربيعاً
بأوراق فرائية وأزهار كوبالتية
عندما انهمرت سيارات الكاديلاك
كالمطر من خلل الأشجار
فاغرقت السهول بالجنون
وهبط من كل سحابة صناعية
عشرات آلاف المتوهين من بقايا
« ناغازاكي »**
بلا أجنحة !

- ٧ -

ماذا ستقول
وماذا ستقول لأخيها
وماذا ستقول
للقط الذي ستضمه
وماذا ستقول لأمها
بعد ان اضطجعت ثملة
بين ازهار الاقحوان
على ضفة النهر الحامية
حيث تتدلى نباتات السرخس
عبر انفاس حبيبها المتقطعة
وجن جنون العصافير
فالقت بنفسها من الأشجار
تحسو السائل المنوي المسفوح على الأرض
والذي ما زال ساخنا

- ٨ -

يومذاك في حديقة «الغولدن بارك غيت»
كان ثمة رجل وامرأته قادمين
عبر المرج الشاسع
الذي كان مرج العالم
كان يضع حمالتي بنطال خضراوين
ويحمل مزماراً باحدى يديه
وامرأته تحمل باقة من عناقيد العنب
ظلت تقدمها للسناجيب
ثم جاء كلاهما عبر المرج الشاسع
الذي كان مرج العالم
ثـم
في بقعة ساكنة حيث تحلم الأشجار
وتبدو دائبة الانتظـار
جلسا فوق العشب معاً
دون ان ينظر أحدهما الى الآخر
والتهما البرتقال
دون أن ينظر أحدهما الى الآخر
ووضعا القشور
في سلة بدا انهما جلباها لهذا الغرض
دون ان ينظر أحدهما الى الآخر
ثـم
خلع الرجل قميصه الخارجي وقميصه
الداخلي
ولكنه ابقى على قبعته
منكسة
ودون أن ينبس بكلمة
غط في سبات تحت القبعة
وجلست امرأته تكتفي برمق
العصافير الطائرة تتنادى
واخيراً
استلقت المرأة بدورها تنظر الى لاشيء
وتعبث بالمزمار
الذي لم يعزف عليه أحد

- ١١ -

يباب (موريس غريفز) الدامي
ليس يباب الغرب نفسه
الذي أوجده الرجل الأبيض

انه يباب مر به (بوذا)
قادما من إتجاه آخر
من الشمال الحقيقي المعتوه
شمال الاستبطان
حيث « صقور الباصرة الباطنية »
تغوص وتموت
قابسة في سقطة احتضارها
كل ذاكرة الحياة
الواعية للوجود
وبجناح جصتي
تمضي عبر السماء المرصّصة
الف صورة للفرار
إنه الليل موطن
تلك (الطيور الروحية) بأجنحة
بيضاء مدمّاة

تلك الرفوف من عصافير «الزقزاق»
النسور الملتحية
العصافير الضريرة تغني
في حقول زجاجية
تلك البجعات المجنونة قمراً والاوزات
الغارقة غيبوبة

عصافير (حبّوت) محاصرة
بوم فاحم
رموز سلاحف تخب
تلك الاسماك الوردية بين الجبال
عصافير (جزار) تسعى الى العش
يعاسب بيضاء
تتناسل في الهواء
بين أقمار مهلوسة
وطائر مقنّع يصطاد
في ساقية ذهبية
وكركي يتغذى بصدره
ثم تلك الطيور البنية البكماء
تحمل الأسماك والبرقيات
بين ساقيتين
هما الساقيتان التوام
للنسيان
بينما الخيال ينكفيء على نفسه
برؤيا كهربية بيضاء
يكتشف جنونه مجدداً ،
جائعاً ،
في جزر (الهيبريد)

- ١٣ -

لا كدانتي
مكتشفاً كوميديا
على منحدرات السماء
سارسم نوعاً آخر
من الفردوس
يكون الناس فيه عراة
كما هم عليه دائماً
في مشاهد كهذه

لأن مـن المفروض أن يكـون الرسم
لأرواحهم
ولكن لـن يكون ثمـة ملائكـة فلقون
يخبرونهم
كيف تكون السماء
الصورة المثلى لمملكة
ولن تكون ثمة نيران تشتعل
في الثقوب الجحيمية السفلية
حيثما يحتمل أنني وضعت قدما
ولن تكون هناك مذابح(*) في السماء
بل ينابيع للمخيلة

- ١٤ -

لا تدع ذاك الجواد
يلتهم تلك الكمنجة
هكذا صاحت أم (شاغال) الرسام
ولكنه استمر في الرسم ،
وغدا شهيراً
واستمر في رسم الجواد
وفي فمه الكمنجة
وعندما انتهى من اللوحة أخيرا ،
امتطى الجواد
ومضى بعيداً
ملوحاً بالكمنجة
وبانحناءة خفيفة قدمها
لأول عارية مر بها

• • •

لم تكن ثمة أوتار
مشدودة الى الكمنجة •

- ٢٢ -

جوني نولان لديه رقعة على مؤخرة بنطاله

الصبية يتعقبونه
عبر الشوارع الخلفية
لذكرياتي بأكملها
ثمة رجل ينتحب في مكان ما
على الكمان
وطفل يبكي على عتبة الباب
ويبكي ثانية
مثل
طابة
تقفز
على
الدرج
جوني نولان لديه رقعة على مؤخرة بنطاله

الصبية يتعقبونه

(*) جمع مذبح

بائع الأشياء القديمة*

فلنـذهبن
تعال
فلنذهبن
نفرغ جيوبنا
ونختفي

ضاربين عرض الحائط بمواعيدنا
وعائدين بذقون غير حليقة
بعد أعوام
أوراق سجائر قديمة ملتصقةبسراويلنا
واوراق أشجار تتخلل شعورنا
فلنكفن* من القلق
بشان دفع الأقساط

وليأخذوا كل ما كنا ندفع لاجل
الحصول عليه
وليأخذونا مع كل ما كنا ندفع لاجل
الحصول عليه

فلننهضن* ولنذهبن
الى حيث تبول الكلاب وتتغوط
على الرابية
حيث يحتفظون بالزلازل
خلف مزابل المدينة

فلنختف
في مقبرة من مقابر السيارات
ولنظهر بعد اعوام
نلتقط الملابس الرثة والصحف
ونجفف سراويلنا الداخلية
على نيران القمامة
وعلى مؤخراتنا
ملابس مرقعة
لا تابهن بتحية الوداع
زوجك لن تفتقدنا
فلنذهبن
بعيون دامعة
نتأمل تاملات زجاجات الخمر الفارغة
ولنتمقين الكلاب في الميناء
ونغن أغاني خشنة
ونقذف بالحجارة
نرف بعيوننا إزاء الشمس ونحك
جلودنا
ونتعثر ونسقط في لجة الصمت
ونتعرف الى العاهراتمن الدرجةالثالثة
ونهجع في اكشاك الهاتف

* Junkman -

ونتقيأ في محلات الرهان
ونعول من اجل معطف شتائي

★

فلننهض ولنذهب
الى المدينة حيث علب القمامة
ونظهر بملابس رثة
كملكين غير متوجين للعالم السفلي
فلنطمئن الحمائم
عند دار البلدية
ولنحثن الحمائم على أداء واجباتها
في مكتب المحافظ
فلتسرعن رجاء ، الوقت حان
ازفت نهاية العالم
سيول مسرعة
كوارث في الشمس
كلاب غير مكبوح جماحها
اخت في الشارع
تضع حمالة الثديين بالمقلوب
فلننهض ولنذهبن الآن
الى الليل الديجوري الباطني
لأيكة الروح الساكنة
ونعثر على انفسنا من جديد
واشنطن لما يسقط عن حصانه بعد
ما زال ثمة و قت لمشاكسته والمضي
تاركين قسائم دفع الضرائب
وساعاتنا المضادة للماء
نترنح ترنح العميانوراء قطط الأزقة
تحت جسر بروكلين
تمثالين محطمين بسروالين فضفاضين
صرخاتنا المعلبة واصواتنا القمامية
تتلاشى

★ ★ ★

فلنكفن ·· ولنذهبن
الى دواخل البلد
حيث اليد العليا لمحلات الرهونات ،
ولتكتنفنا فوضوية غير ضريرة
النهاية هاهنا
ولكـــن لعبـة الغولـف تمضي في (بيرنينغ تري)*
إنها تمطر مدرارا
العجوز يشخر والطوفان آت
وان لم يكن طوفان احلامك
ثمة وقت لك لتغرق
ولتفكر .
اود ان أهبط الى المجتمع
أن اصبح شبه حر
فلتتارجحي الىالأسفل ياعربة الارجوحة العذبة
فلنكف عن انتظار سيارات الكاديلاك
لتحملنا كمنتصرين الى الدواخل
ملوحين للجماهير
كشيوخ رومان في المقاطعات

تضع أكاليل غـار الشعراء عـلى جباه مضواة
ولنكف من انتظار الكتابة
على الصفحة الاولى من باب مراجعات
الكتب في النيويورك تايمز
صور نجاحات مجنونة •
ما أن تنشر صورتك في مجلة (لايف)
حتى تكون قد امسيت نكرة على أيةحال
صورة عكسية
مطبوعة على ورق صقيل
ويكونون قد استحوذوا عليك استحواذا
اصبحت شهيراً ولما تزل غير حر
وداعا أنا ذاهب الآن
اشتم كل شيء
وأمنح الراحة للصناعات ذات الارادة الطيبة
ستقفر الحلكة المكان هناك
حيث تعزف فرقة (السالفيشن آرمي)*
ويعزف العقل اشراقاته
وداعا أنا هارب من المشهد كله
اغلقوا المكان
لقد خسرَ النظام برمته
ولم تكن (روما) كماهي عليه الآن
سامان أنا من انتظار (غودوت)**

* جيش الخلاص
** اشارة الى مسرحية (في انتظار غودوت) لصمويل بيكيت •

ذاهب الى حيث تحرز السلاحف قصب السبق
ذاهب
الى حيث يتقيا المخادعون ويحتضرون
في منحدرات العالم الرسمي
أشياء قديمة للبيع
وطني ينتحب منك
فلنذهبنَ اذن انا وانت
تاركين سراويلنا الداخلية معلقة على مصابيح الشارع
ولنبدونَ ملتحين لحية الفوضوي
لنتبدّونَ مثل (والت ويتمان)
بقنبلة يدوية الصنع في جيوبنا
أود أن أهبط درجات السلم الاجتماعي
المجتمع العالي مجتمع واطيء
أنا متسلق اجتماعي
يتسلق الى اسفل
والهبوط صعب
المثل الأعـلى للطبقة الوسطى العليـا يصلح للعصافير
ولكن العصافير لا تصلح له
للعصافير نظامها في التقاط الحَب
القائم على الاغنية البلبليّة
اما الحمائم فعلى العشب وا أسفاه

★ ★ ★

فلننهضنْ ولنذهبنْ الآن
الى جزيرة (مانيسفري)
ولنطلقنْ خنازير السلام
فلنسرعنْ رجاء ، الحين حان •
فلننهضنْ ولنذهبن الآن
الى دواخل مقهى (فوستر)
الى اللقاء يا (إميلي بوست)
الى اللقاء يا (لويل توماس)
وداعا يا (بردواي)
وداعا يا (هيرالد سكوير)
أغلقوا الصنبور
اربكوا النظام
اخسروا الحرب دون قتل احد
فلتصهل الجياد ولتركض النساء
لقد بدأت للتو النهاية
أريد أن اعلنها

اركضْ ركضا •• لا تسرْ سيرا
الى أقرب باب للخروج
الزلزال الحقيقي آت
أكاد أحس بالبناء يتهزهز
لست أطيق ولست أحتمل
أنا ذاهب الى حيث الحمير تضجج
ومحصلو الضرائب الذين يسمون انفسهم نقادا أدبيين

اداتي مغبَرَّة
وجسدي علق في الفضاء طويلا
بحمالات غريبة

★ ★ ★

تحلل ولننطلقن
الى حيث تنهار سيارات السباق
ويبدأ العالم بدايته ثانية •
فلتسرعن ـ رجاء ـ آن الأوان
ولنمضين الى أبدية تائهة
العقول ملأى بالقبرات في مكان ما
والأرض تضج بهجة في مكان ما
أنت الذي أغنيك ياوطني

★ ★ ★

فلننهضن ولنمضين الآن
الى (آيل أوف مانيسفري)
ونعيش الحياة البسيطة والحزينة
حياة الحكمة وحياة الدهشة وحياة الانذهال
حيثما تنمو الأشياء كلها صعدا
وتنمو مائلة تغني
في الشمس الصفراء
الخشخاش ينمو من القرون الخضراء
والملائكة من الشوك
فلانهضنْ ولاذهبن الآن
الى (آيل أوف مانيسفري)
ولاصعدن خلف الكلمات المحطمة
وخلف ادغال أركاديا •

كلب

الكلب يخبّ في الشارع جهاراً
يبصر بالحقيقة
والأشياء التي يبصرها
أكبر حجماً من حجمه
والأشياء التي يبصرها
هي حقيقته ذاتها :
سكارى على الأبواب
اقمار من خلل الأشجار
الكلب يخب جهاراً عبر الشارع
والأشياء التي يبصرها
أصغر حجماً من حجمه
أسماك مرسومة في جريدة
نمال في الثقوب
دجاجات معلقة في واجهات محلات
(تشايناتاون)
ورؤوسها تباع في شارع قريب
الكلب يخب في الشارع جهاراً
والأشياء التي يشتمّ رائحتها
رائحتها تشبه رائحته
الكلب يخب في الشارع جهاراً
يمر بالجراء والأطفال
القطط والسيغارات*
محلات المضاربات ورجال الشرطة
لا يكره رجال الشرطة
ولكنه ـ ببساطة ـ لا يفيدهم بشيء
إنه يمر بهم
مخلفا وراءه الأبقار الذبيحة معلقة
في سوق لحوم (سان فرانسيسكو)
يفضل لحم بقرة طرية
على لحم شرطي قاس
على الرغم من ان كلاً منهما يصلح
على أية حال
ويمضي مخلفاً مصنع (روميو رافيولي)
وبرج (كويت) وعضو الكونغرس (دويل)
إنه يخاف برج (كويت)
لا يخاف عضو الكونغرس (دويل)
وعلى الرغم من ان ما يسمعه مثبط
للعزيمة كثيراً
مزعج كثيراً ، وخال من المعنى كثيرا
بالنسبة لكلب جادّ على غراره
فان لديه عالمه الحر والخاص يعيش فيه
ولديه قملاته التي يلتهمها
لن يكمّ فمه أحد

---

* جمع (سيغار)

وعضو الكونغرس (دويـل) مجـرد
صنبور نار
بالنسبة له
الكلب يخب في الشارع جهاراً
ولديه حياة الكلب الخاصة به يحياها
ويفكر بهـا
ويتأملهـا
لامساً ومتذوقاً ومجرباً كل شيء
مستقصياً كل شيء
إنه واقعي حقيقي
ولديه حكايته الحقيقية يحكيها
لديه نباحه الحقيقي
كلب ديمقراطي
منهمك في فعالية اقتصادية حرة
ولديه ما يقوله
عن علم الوجود
لديه ما يقوله
عن الواقـع
وكيف يراه
وكيف يسمعه

وراسه مشرعة في الفضاء
عند زوايا الشارع
وكأنه يوشك
أن تؤخذ له صورة
لشركة (فيكتور) للاسطوانات
إنه يستمع
لشركة (صوت سيده)
وينظـر
(أشبه شيء بعلامة استفهام حية)
في الحاكي(*) العظيم
للوجود الملغز
ببوقه المجوف العجيب
الذي يبدو دائماً
على وشك أن يبصق الى أمام
بجواب منتصر
على كل شيء

* غراموفون

المسيح يهبط

المسيح قد هبط
من شجرته العارية
هذا العام
وهرول راكضا الى حيث لا توجد
اشجار (كريسماس) بلا جذور
مثقلة بالعلب الفارغة والنجوم القابلة
للكسر

★

المسيح قد هبط
من شجرته العارية
هذا العام
وركض هاربا الى حيث لا توجد
أشجار (كريسماس) مذهبة
وأشجار (كريسماس) مبهرجة
وأشجار (كريسماس) مقصدرة
وأشجار (كريسماس) بلاستيكية وردية
وأشجار (كريسماس) سوداء
تتدلى منها شموع كهربائية
وتطوقها قطارات كهربائية من تنك

★

المسيح قد هبط
من شجرته العارية
هذا العام
وفر هاربا الى حيث لا يوجد
بائعو اناجيل جسوررون
يجتاحون المكان بسيارات (كاديلاك)
ثقيلة الوزن
والى حيث لا يوجد (حكماء) على شاشة
التلفزيون
يسبحون بحمد ويسكي (لوردكالفرت)

★

المسيح قد هبط
من شجرته العارية
هذا العام
وفر هاربا الى حيث لا يوجد
غريب يدين مرتجف اليدين
ببزة حمراء ولحية مستعارة بيضاء
يتجول كقديس من (نورثبول)
يقطع الصحراء الى (بيتلحم) بنسلفانيا
حاملا اكياسا من الهدايا
من (ساكس فيفث افنيو)

★

المسيح قد هبط
من شجرته العارية
هذا العام
وفر هاربا الى حيث لا يوجد

منشدو (بينغ كروسبي)
يتاوهون عن (كريسماس) صعب
وحيث لا يوجد ملائكة من (راديوسيتي)
يتزلجون على الجليد بلا أجنحة
عبر بلاد عجائب شتائية
الى سماء ذات أجراس مطنطنة

★

المسيح قد هبط
من شجرته العارية
هذا العام
وانخطف بخفة
عائدا الى رحم (مريم) مجهولة
حيث ينتظر ثانية
في أحلك ليالي
الروح المجهولة
لكل انسان
لا يمكن تخيله
انه استحالة
اعادة لحبل بلا دنس
اشد عودة ثانية
جنونا •

★ ★ ★

الشارع الطويل

الشارع الطويل
شارع العالم
يمر حول العالم
ممتلئاً ببشر العالم كلهم
وأصوات البشر كلهم
العشاق منهم والناشجون
العذارى والنائمون
بائعو «السباغتي» وحملة الاعلان(*)
بائعو الحليب والخطباء
ربات البيوت الهشات
المغمدات كالنصال في أكياس النايلون
صحارى من المعلنين
قطعان من مهرات المدارس الثانوية
يتحدثن ويتحدثن أو يطللن من النوافذ
يستطلعن ما يحدث في العالم
حيث يحدث كل شيء
عاجلا أو آجلا
اذا كان سيحدث على الاطلاق
والشارع الطويل
اطول شارع في العالم
والذي ليس طويلا بالقدر الذي يبدو عليه طوله
يمر من خلال جميع المدن وجميع المشاهد

* Sandwichmen رجال متجولون يحمل كل منهم اعلانا على ظهره وآخر على صدره •

عبر كل زقاق وعبر كل مفرق طريق
عبر الأضواء الحمراء والاضواءالخضراء
مدن في ضوء الشمس
قارات تحت المطر
هونغ كونغات جائعة *
توسكالوزات ** غير قابلة للحرب
اوكلاندات *** الروح
دبلنات **** الخيال
والشارع الطويل يتعرج ويتلوى
كقطار ت ش ش ش و و و ت ش ش ش و و و
هاتـل
يشخر حول العالم
حاملا مسافرين زاعقين
ورضعا وسلالا للنزهات
وقططا وكلابا
يتساءلون عن الراكب في عربة القيادة
اذا كان ثمة راكب
القطار الراكض حول العالم
أشبه بعالم راكض دائريا
الكل يتساءلون عما سيحدث

---

* جمع (هونغ كونغ)

** جمع (توسكالوزا) Tusca Loosa مدينة في ولاية (الاباما) الامريكية .

*** جمع (اوكلاند) Oakland مدينة في ولاية (كاليفورنيا) .

**** جمع (دبلن) عاصمة الجمهورية الارلندية .

والبعض يطل ويرمق
ويحاول أن يظفر بسائق القطار
في مقصورته العوراء
يحاول أن يظفر بباصرته الدائـرة
كالدوامة
والشارع يمضي متارجحا
بنوافذه الصامدة
نوافذ أبنية شوارع العالم كله
يدوّم
عبر نور العالم
وعبر ديجوره
والمصابيح عند مفارق الطرق
الإضواء المتلاشية تومض ومضا
ثمة جماهير في الكرنفالات
سيركات مضاءة
ينابيع منسية
بوابات ألبية سرية وغير سرية
اشباح في الضوء
أصنام شاحبة ترقص
فيما يتهزهز العالم
ولكننا نصل الآن الى الجزء المتوحد من
العالـم
الجزء الملتوي على نفسه
الجزء المتوحد
وليس هذا بالمكان الذي تغير فيه قطارك
ليس هذا بالمكان
الذي تفعل فيه شيئا

هذا هو المكان من العالم
حيث لا يحدث شيء
وحيث لا يفعل احد شيئا
حيث لا احد في اي مكان
لا احد في اي مكان
إلاك
حتى المرآة لا تجعلك اثنين
لا احد سواك

ربمـــا
وحتى (ربما) ليست هناك
ربمـــا
او حتى ليس إلاك
ربمـــا
لأنك ذاك المحتضر
لقد وصلت المحطة :
اهـ ب ط

هـــي HER *

(يبدو انني مخفق في اللحاق بها ما ان سارت حتى علق ظلها بشجرة ، سقط على الأرض وتمطى كانه مصنوع من لفائف مطاطية ، ليس ثمـة دمية خزفية توشك ان تنكسر ، بـل انـه ليتقولب في اي شكل تخيلته ، وفي الفم عويل جرادة ٠

عندما توقفت وتلفتت عند الزاوية قبل ان تختفي وراء الباب ، عبـرت ابدية صغيرة توهجت في آخـر ضوء ٠ وفي تلك اللحظـة يحـدث شيء غريب دائما ٠ بدأ خيالها بالتحول الى صورة فتاة صغيرة تحمل طوق (هيلاهوب) في منظر من البوم للصور ٠٠٠ وتكررت الصورة ٠ واعاد المشهد نفسه في الزوايا الاخـرى بينما تابعت المسير ، وجسد المرآة ينعطف او يتوقف لحظة ، فيما تمضي حركة المرور ٠ ثم خيال الفتاة الساكنة حاملة الطوق ٠ تتلاشى واتعقب جسدا آخر ٠ كنت اشد بدانة من ان اتمكن مـن اللحاق ٠ تعرقت كثيرا ، بدنــي يتنامى متمطيـا في الشارع ٠ وعندما اكف عن النظر لا يتقدم الجسد البعيد ٠ يؤسر السياق وتحتضر حركتها عندما اكف من النظر ٠ وعادت ثانية عندما وقـع بصري عليهـا ٠ ثم ثالثة ورابعة ٠)

(إذ ذاك كانت الصحف تنشر اخبار الساديين يقذفون القـردة بالمسامير في حدائق الحيوان ، او تنشر اخبار جنون (البيبلوكتو) ٠ لقداكتشف(البيبلوكتو)

* مقاطع من رواية شعرية بهذا الاسم ٠

بين (الأسكيمو) لأول مرة وانتشر في العالم الآن • انه جنون الشتاءات الطويلة المظلمة •• وتشتمل أعراضه على : تمزيق الملابس ، الفرار بملابس أو دون ملابس ، عبر الجليد وعبر الثلوج ، والضياع على قمم الجبال • واذا كان المصابون في الداخل فانهم يركضون الى الامام والى الخلف في حالة هيجان • واذا كانوا على متن سفينة، فانهم يذرعون سطحها عمدا أويتسلقون حبالها • أو ربما تدحرجوا متمرغين في الثلج ، قافزين في المياه المتجلدة ، ملقين بانفسهم على قطع الثلج العائمة• أو ربما هتفوا ، وصاحوا ، وبعثروا كل ما وقع بصرهم عليه ، حاملين الأشياء ومطوحين بها في الهواء ، وهم يرفسون كل شيء وبخاصة الكلاب • (الكلاب تصاب بنوع من انواع البيبلوكتو أيضا) • أو ربما أمسك المصاب بكل ما تقع يده عليه أو تظاهر بتقديم عرض للقوة لم يكن بامكانه ان يقدمه • أو ربما لجأ الى أعمال فيها ما يدل على بدايات نشوب منفحقيقي• وبعد الهجمة تكون قوى المصاب قد استنفدت فينام طيلة يومين • وسرعان ما يتبع ذلك سلوك عقلاني • ثم اذا بالرجال والنساء يصابون بالحساسية •

فيفر المصابون : كل منهم يفر من الآخر كما يفر من الكل • ويرى الأسكيمو ان ذلك متوقع الحدوث لأي شخص • كانوا يفرون مني في الشوارع التي كنت اذرعها باستمرار • وربما كنت أنا مصابة بالبيبلوكتو • أحد آخر المصابين • لم أكن أتوقع ان يحدث ذلك لي • لم يكن يحدث • وعلى أية حال كان الرجال والنساء مصابين بنفس الدرجة • يولي الادبار بعضهم من بعضهم الآخر • كنت الراكض الهارب الوحيد اليهم فيما كان المشهد يكرر نفسه • الشارع في الليل • المرأة مسرعة بعيداً ، تختفي • ثم الفتاة بطوق (الهيلاهوب) ، بلا حركة، خارجة من الماضي • وعلى الرغم من أنه كان يتكرر وكانني كنت أعاود دخول الفيلم في نفس اللحظة الساكنة ، فان السياق لم ينعكس مساره • الفتاة ذات الطوق لم تظهر اولا لتتبعها من ثم المرأة البالغة ، المختفية ، حسب ما كان يبدو من أمر التتابع المنطقي • كل شيء آخر كان يبدو وكانه يحدث وفق تسلسل تاريخي مكتمل ، على الرغم من المشاهد المتشابهة • الفتاة الصغيرة وحدها كانت خارج المكان • لاريب انها كانت خارج المكان في تلك المدينة • ذلك انني

كنت أراها دائماً في منظر ضائع شوهد في الحلم ، أخضر ونام •

لا نزاع في أنها كانت خارج المكان في تلك الجزيرة في تلك المدينة ، الجزيرة الطافية على سطح النهر الذي يعبر المدينة التي كنت أذرعها باستمرار •)

★

(••كنت قد وصلت في رسم لوحتي الى الذروة الجنسية • ولكن في حماة الذروة بدأ شيء غريب يحدث • كان ثمة عصفور صغير من لا مكان يحاول بمنقاره أن يطوق لوحتي بشريط صغير يطوق أداتي ، يحاول أن يشدني الى أسفل • واخذ العصفور يجرب فاسه ليرى ما اذا كان قادراً على أن يسقطني ويخرس اغنيتي العنقائية الجنسية • كان في سروالي الداخلي • كانت ملابسي ضيقة جداً بالنسبة لي • ولكن سروالي الداخلي كانكبيراً جداً بالنسبة له • وكان صغيراً جداً بالنسبة لي • كانصوت العصفور صوتاً ضيقاً ، وقد شد وثاقي ، وكان منقاره ابرة «حاك» تشحط نغماً على أسطوانة قديمة مكسورة ، نبرته كقاطن ضائع يصعد ويهبط درج منزلي ، يغلق الأبواب ويفتحها ، مقبلا ومدبراً على الدرج الخشبي الملولب صعداً،والليلمصنوع من أبواب ضائعة توصد وتفتح ثم توصد على كل امرأة عرفتها ، والأبواب تنغلق على كل غرفة غادرتها ؛ وكل غرفة في حياتي لها باب انغلقوسقطت اكرته ؛ وكل شخص باب انغلق بحيث رأيتهم جميعاً مقبلين ، عابرين ، مدبرين ••!)

★

(•• كنت أتابط بومة أو (مادونا) أو بجعة أو يمامة ، أو أضعها فيكيس وكان لتلكاليمامة أو البجعة أوالحمامة أجمل نهد أريت عليه ويظل ينقر ويقبل أسفل أذني وكان متخيلا كالعصفور النزق الحزين الذي أحمله في رأسي باعتباره امرأة ، وهو ما يزال دائب الحركة والغناء وكان ببغاء الحب الذي ظل يكرر كلمات الحب ويتململ على قاعدته التي كانت رأسي ويقبض على رأسي بمخالبه ويخلف في وجهي غضوناً ويمضي في زقزقةأغنيته الجنسية الصغيرة ويستمر فيالنمو حتى ليعجز رأسي عناحتوائه وكان علي أن أحمل الطائر في حقيبة ولكنه استمر في النمو وازداد جنوناً على جنون ••)

دراسات في الواقعية

جوهر النموذجية واشكالها في الواقعية

بقلم سيرغي بيتروف

الترجمة عن الروسية — د. زهير بغدادي

- أ -

تحدد المبادىء العامة للاسلوب الفني طريقته الخاصة في تعميم الظواهر الحياتية فنيا ، وكذلك طريقة تصوير الانسان والعالم المحيط به وذلك ضمن العلاقات المتبادلة بينهما وتحول محتوى الحياة الى محتوى فني • ان خصائص الواقعية كاسلوب فني وطريقة تصوير واقعية للانسان وللعالم في سياق تطورهما محددة في معادلة انجلس الشهيرة التي صاغها في رسالته الى هاركنس : « ان الواقعية تعني بالاضافة الى صدق التفاصيل، صدق استرجاع الطباع النموذجية في الظروف النموذجية التي تحيق بها وتجبرها على النشاط » (٢) •

ومع هذه المعادلة يجب ربط مقولة انجلس التي يشير فيها الى انه في الاثر الفني الحقيقي « كل شخص عبارة عن نموذج وفي نفس الوقت شخصية ملموسة تماما اي « هذا » كما يقول العجوز هيغل » • وتعني فكرة انجلس هنا ان النموذج الادبي يعبر عن وحدة العام والخاص في تصوير الانسان •

هذا ويحاول بعض الباحثين اعتبار القدرة على كشف السمات النموذجية العامة للحياة ، وكذلك الخاصية الفردية للانسان في الشخصية الفنية امرا ملحقا بالفن الواقعي فقط ، وهذا شيء يفتقد الى الرجاحة • فبالكاد يمكن وجود شخصية فنية دون طابع نموذجي بمعنى التعميمات الحياتية ، ولكن الشخصية الفنية لا يمكن وجودها خارج الاطار الفردي ولو تم الأمر بشكل ظاهري وباسلوب المذهب الطبيعي • وعندما كتب انجلس الى السيدة كاوتسكايا ان كل فرد في روايتها الصادقة عبارة عن نموذج وفي نفس الوقت شخصية خاصة اضاف قائلا : « وهكذا يجب ان يكون » • وهنا يعني انجلس ان الامر ليس كذلك دائما في

(١) ظهر الجزء الاول من هذه الدراسات في العدد الثاني من مجلة «الآداب الأجنبية» •

(٢) اقوال ماركس وانجلس التي يوردها الكاتب في هذه الدراسة مأخوذة من مجموعة «ماركس وانجلس حول الفن» الطبعة الروسية •

— المترجم —

الفن الواقعي . ليس كل كاتب بقادر على احتواء نماذج معينة في الشخصيات التي يبتكرها او على تقديم تعميمات حياتية . وبعض الكتاب لا يوفقون في عرض هـذه . وفي حديثه مع أكرمان لفت غوته نظر محدثه الى ان «التقاط السمات الفردية» مهمة « صعبة وشاقة » في الفن . ويقول بصدد ذلك « طالما اننا نسترجع ماهو عـام فكل انسان يستطيع تقليدنا لكن ماهو خاص لا يمكن لاحد ان يأخذه منا » والى حد ما فان « استيعاب وعرض الخصائص ـ تلك هي الحياة الحقيقية للفن » .

ان اية شخصية فنية نستعرضها تواجهنا في اطارها الفردي أكانت هذه الشخصية انسانا أم حيوانا أم مادة أم ظاهرة من ظواهر الطبيعة الخ .. وبهـذا المعنى فان أيـة شخصية في الاثر الادبي تظهر نفسها كانسان ذي طابع خارجي فردي تحوي في ذاتها الشيء العام الذي يتصف بـه بقية الناس . وكماهـو الحـال بالنسبة للعروس في رواية « الزفاف » لفوغول فان خلق النموذج لا يتم عن طريق تجميع الي بسيط لسمات مجموعة مختلفة مـن البشر في انسان واحد ، كذلك لا يمكـن اعتبار كـل تصوير لانسان معين ما عرضاً للخاصية الفردية للشخصية الانسانية . وهنا لجدير الاشارة الى انه اثناء المناقشات حول النموذجية كثيراً مـا يجري مطابقة الخاصية الفردية للنموذج مع انسان معين ما في الحياة الواقعية ، الشيء الـذي يؤدي الى الوقوع في متاهات مـذهب الطبيعية في الممارسة العملية للفـن . واذا كان لكل انسان بالضرورة سماته وميزاتـه الخاصة التي تفرقـه عـن بقية الناس اي معلومات « الهوية الشخصية » ـ اذا جـاز التعبير ـ فان هـذا لا يعني بعد الخاصية الفردية في الفن . ان الآثار الفنية يمكن ان تزخر بالشخصيات التي تملك الشكل الخارجي والاسم والكنية ومختلف الاوضاع الاجتماعية وغيرهـا ، ومع ذلك فهـي لا تتعدى مستوى الصورة الفوتوغرافية والمعلومـات المدونـة خلفها . وبالاضافة الى ذلك فان ميل الكاتب للاهتمام بكل انواع التفاصيل بهدف تحقيق تحديـد ملموس للشخصيات يؤدي في غالب الأحيان الى تشويه الطابع الفردي المميز لهذه الشخصيات ويعيق عرضها بالشكل المطلوب . ويمكننا ذكر العديد من امثال هذه الشخصيات في الادب .

ان الخاصية الفردية في الفن حسب المفهوم الانجلسي هي تفرد الشخصية ليس بمظهرها الخارجي وحسب بل وبعالمها الداخلي وبكونها تحمل في ذاتها شيئا ما جديدا وفريدا لم يتم الكشف عنه من قبل ، لكنه موجود في الانسان اي تلك الشخصية التي تعبر عـن ظواهـر حياتية جديدة غير ملحوظة او غير واضحة تماما وعن سمات وخصائص هذه الحياة التي تفصح عن فكرة الكاتب وتعممها في نفس الوقت .

لقد اعترض انجلس في رسالته التي كتبها الى لاسال بصدد التراجيديا التي الفها هذا الاخير ضد « العرض السيء للخاصية الفردية الذي يؤدي الى الحذلقة » وقال : « يبدو لي ان وصف الشخصية لا يتم عـن طريق طرح ما تفعله فحسب بل وعن طريق اظهار كيفية ما تفعله » . ان البنيان الداخلي للشخصية لا يظهر عـن خلال المضمون فحسب بل وفي اشكال نشاطها ومجمل مظهرها الخارجي .

ويشير ماركس وانجلس في هـذا المجال الى ضرورة التوصل الى رسم الطباع « الاكثر بروزا » وذلك من خلال عرض الطباع العامة اي تحديد تلك الطباع التي كتب عنها هيغل في حديثه حـول قضية الفردية . وهـذا لا يناقض النموذجية . يقول بيلنسكي : « هاكم جوهر النموذجية في التعبير : فالشاعر يلتقط

ابرز السمات وأكثرها حدة في الشخصيات التي يصورها بصرف النظر عن الصفات العابرة التي لا تتطابق مع ابراز خاصيتها الفردية » • وهنا يمكن مقارنة بعض الشخصيات الفردية المتميزة » والقريبة من بعضها البعض في نموذجيتها امثال : لوبوخوف وكيرسانوف عند تشيرنيشفسكي او بافل فلاسوف وناخودكا عند غوركي •

ترى ماهو الشيء الذي يضفي ميزة خاصة على الطباع في الفن ؟ ان محتوى وأصالة شخصية الانسان تقدم مع الزمن كل جديد بحمله ، وتفرق بين الناس ، حتى بين اولئك الذين ينتمون الى طبقة واحدة والى أصل اجتماعي واحد ، وتهيء التربة الموضوعية لبروز فردية هذه الشخصية • لا اختراعات الكاتب ولا نزواته هي التي تقدم الصفات الفردية للبطل الادبي وانما هو التاريخ،انه هو الذي ولد الفروق بين ليتسكي واونيغين وبين بولكونسكي وبيزوخوف • ان قيمة التراجيديا التي كتبها لاسال برأي انجلس هي في كون « أبطالها الرئيسيين هم بالفعل ممثلي طبقات واتجاهات معينة ، وربما افكار معينة من ذلك الزمان ، وكونهم لا يستمدون دوافع أعمالهم من نزوات او ترهات فردية صغيرة بل من التيار التاريخي الذي يحملهم» • ان الفردية في النموذج الأدبي محمدة بالطابع التاريخي اي بخصائص الزمن ، وغالبا ما تكون حياة افراد معينين نموذجا واضحا لخصائص عصر بأكمله وهذا ما يشير اليه بحق درايزر •

ان جميع الخصائص التي تطورت في الانسان منذ حالة الهمجية حتى أيام الحضارة المعاصرة قد طمرت في مراحل تاريخية معينة من حياة الانسانية وانعكست في اناس مختلفين • وباستثناء الطبيعة الفيزيولوجية فان كل ماهو عام في الانسان وفي عالمه الداخلي ليس أمرا فطريا او ازليا بل هو ظاهرة اجتماعية •

ومنذ بداية التاريخ البشري كان لشخصية الانسان محتوى اجتماعي وتاريخي معين • ويشير ماركس الى ان « جوهر الانسان ليس أمرا مجردا يتعلق بفرد معين • انه في الواقع عبارة عن مجمل العلاقات الاجتماعية » • ان النموذج الادبي يحمل في ذاته دائما وبشكل موضوعي « جوهر الثورة الاجتماعية » بوصفات هذه او تلك من الطبقات او الفئات الاجتماعية ذلك أن العلاقات الاجتماعية في المجتمع الطبقي هي علاقات طبقية • وماركس في مؤلفه رأس المال، يرى في نماذج الراسماليين وملاك الاراضي تجسيدا لـ « أصناف اقتصادية » تعبر عن « علاقات ومصالح طبقية معينة » • ان التطور التقدمي للبشرية قد تم ضمن أشكال الصراع الطبقي ، وبالتالي فإن تطور الخاصية الفردية لكل انسان قد تم عن طريق استيعاب هذه الافكار والمفاهيم الاخلاقية، كما ان نشاطه قد جرى في الاشكال التي ظهرت وتكونت خلال الصراع الطبقي في عصر تاريخي معين • وكان لينين يعتقد أن بالامكان التحدث عن وجود « نماذج طبقية وجماعية » في المجتمع وقد اشار الى أنه مع تطور الحياة يجري التغيير في التصنيف الاجتماعي • وهكذا يشير لينين الى انه في ظروف الراسمالية تجري عملية « الانهيار الجذري للنظام الاقطاعي القديم وتكون نماذج جديدة لدى سكان الريف » وهذه العملية انعكست فنيا في الادب الشعبي لمرحلة السبعينات والثمانينات •

ولهذا بالضبط نرتكب خطأ فاحشا اذا أسقطنا من حسابنا مفهوم جوهر القوة الاجتماعية اثناء بحثنا عن النموذجية • ان هذا الجوهر لابد من ظهوره في محتوى تاريخي ملموس لنشاط البطل الأدبي وعالمه الداخلي •

ان التغاضي عن المحتوى الاجتماعي الطبقي للنموذج الادبي في تطوره المنطقي يؤدي بالتاكيد الى خطر معالجة الظواهر الادبية خارج نطاق المجتمع وفصل العملية الادبية عن صراع الطبقات الذي يتسم به مجمل تطور البشرية في المراحل التي تسبق الاشتراكية • ومع ذلك وخوفا من الوقوع في نقيض ذلك اي في المفهوم الاجتماعي البدائي للنموذجية الذي يؤدي الى التفسير النسبي غير الصحيح للانتاج الادبي لابد من الاخذ بعين الاعتبار الامرين الهامين التاليين :

الاول وهو ان المفهوم الماركسي للانسان والمجتمع والتاريخ الذي يحدد مبادىء التحليل العلمي للفن والادب لم يكن من خصائص ادباء الماضي ، كما أن استيعاب حقيقة انقسام المجتمع الى طبقات متصارعة قد دخل الى الادب الاوروبي مع بلزاك والى الادب الروسي مع بوشكين في الثلاثينات •

ان الصراع الطبقي ينعكس بهذا الشكل او ذلك في أعمال الكتاب من مختلف الازمنة والشعوب • ومع ذلك فان كلا منا يفهم باسلوبه الذاتي الخاص سنة الحياة والمجتمع ويصور هذه الحياة على ضوء فهمه هذا •

ان التصورات الذاتية للكاتب عن جوهر الانسان واشكال حياته ، وكذلك اسلوب التعبير عن العالم الداخلي للانسان وعلاقاته بالعالم الخارجي المحيط به لم تتطابق دائما وبشكل كامل مع القوانين الموضوعية • وان صعوبة البحث في المحتوى الاجتماعي التاريخي الملموس للنموذج الادبي لدى الادباء الكلاسيكيين والرومانسيين وكذلك الواقعيين على حد سواء تكمن قبل كل شيء في الوصول الى عدم التطابق هذا •

حين الكشف عن المصدر التاريخي الموضوعي لمحتوى « بطل من هذا الزمان » فاننا نهتم بخصائص صراع الطبقات في روسيا بعد ١٤ ديسمبر ١٨٢٥ • ولكن ليرمنتوف نفسه لم يصور حياة بيتشورين على اساس هذا الصراع انه يفكر في اشياء أخرى ظهرت في اسلوبه الفني وفي الصور الحياتية التي يقدمها لنا • وليس من السهل بشكل خاص تحديد اهمية شخصية بيتشورين من الناحية النموذجية من اجل فهم المظهر الاخلاقي للناس التقدميين في مرحلة الثلاثينات على أساس أفكار فلسفية أو سياسية او اجتماعية ما أو بكلمة واحدة عن طريق انشاء تصميمي لافكار بطل ليرمنتوف •

ويحل بيلينسكي مشكلة بيتشورين كبطل لزمانه مع ربط مظهره الاخلاقي والنفساني وطباعه ومعاناته ومصيره الماساوي مع مظهر « الافراد الطليعيين » لمرحلة الثلاثينات • وبالتالي ولعدم الوقوع في التفسير الاجتماعي البدائي لاثار الادب والفن يجب على الباحث النظر الى الطبيعة الطبقية والجوهر الاجتماعي للنماذج الادبية في مغزاها الموضوعي فقط وعلى أنها انعكاس للواقع ، وعدم الاستنباط الفوري والمباشر للجوهر الطبقي لما يقرا ، او تصور اشياء لم تخطر ببال الكاتب نفسه • وهذا ليس بالامر البسيط • وكم يسهل الامر عندنا حين دراسة المحتوى الاجتماعي ـ التاريخي للمؤلفات التي تنعكس فيها المنازعات الاجتماعية وصراع الفئات الاجتماعية والمصالح السياسية الخ •• كما هو الحال في تحليل مسرحية « بلية العقل » او رواية « ابنة القائد » أو « ما العمل ؟ » • لكننا نواجه صعوبة كبيرة اثناء الكشف عن جوهر المحتوى الاجتماعي الطبقي لتلك المؤلفات التي لا تحوي موضوعات اجتماعية او سياسية مباشرة كما هو الامر في « بطل من هذا الزمان » • وهنا نود التذكير بالتحليل المعقد الذي اضطر اليه تشيرنيشفسكي من اجل التوصل الى كشف المحتوى الاجتماعي ـ التاريخي الملموس لرواية تورغينيف « آسيا »

التي تتحدث عن قصة حب فاشلة ليس الا • ويبدو الأمر اكثر صعوبة اثناء تحليل المحتوى الاجتماعي لتلك المؤلفات التي يلجأ فيها الكاتب الى اشكال نسبية كماهو الحال في ملحمة ليمنتوف الشعرية مثلا « ديمون »• وهنا كثيرا ما نصطدم بأخطاء بدائية من الناحية السوسيولوجية •

ويتعلق الامر الثاني بفهم ان ماهو اجتماعي ـ طبقي ذو معتوى معين ، لكنه من الوجهة التاريخية ذو اشكال متبدلة خلال تطور البشرية وهذا ما تعتبرجوهر النموذجية في الفن والادب •

– ٢ –

يقول لينين في دفاتره الفلسفية فيمعرض بحثه عن ديالكتيكية الخاص والعام : « ايفان هو انسان •• والخاص هو عام » • فالعام في الانسان هو الشيء الانساني العام اي ما يتعلق به ملايين الناس وما يمكن وجوده في شخصية كل انسان ، وما يتكرر ويستعاد بهذه الدرجة او تلك وبهذا او ذاك من الاشكال الاجتماعية ـ التاريخية في الحياة البشرية • يقول لينين « ماهو عام يوجد في ماهو خاص فقط وذلك عن طريق هذا الخاص وكل ماهو خاص فانه (بهذا الشكل او ذاك) هو عام » •

حينما نتحدث عماهو عام بالنسبة للبشر فاننا لا نعني بذلك طبعا خصائص الانسان بالمعنى الانتروبولوجي بل خصائص (عالمه الداخلي وعلاقاته الاجتماعية) ككائن تاريخي كما انه لا يجوز حصر ماهو انساني عام ،كما يفعل البعض ، بالطابع النفساني والاشواق الانسانية كمشاعر الحب والغيرة الخ •••

مما يمتاز بها كل انسان ، فمثل هذا الشيء تضييق لمفهوم العام في الانسان • ان ماهو انساني عام يظهر ايضا في الحياة الخلقية للانسان وفي مجال حياته الذهنية وفي الجو العام لنشاطه العملي وكذلك في الامور الصغيرة لحياته • ان النموذج الادبي الذي يتضمن فكرة حرية الانسان او فكرة السلام او عاطفة العمل الخلاق او البحث عن الحقيقة ينم عن طابع انساني عام يقدر لا يقل عن روميو وجوليت اللذين يعبران عن الحب • ان تطور المفاهيم الخلقية ، وحركة الافكار، والصراع الدائب لعقل الانسان من اجل حل مشاكل الحياة ، ومعرفة اسرار الطبيعة ، والعمل ، والكفاح من اجل تحسين واكتمال المجتمع الانساني ، وكذلك مسائل العائلةوكل ما يجد تعبيرا له في الوجود الانساني وفي تجربة حياة البشر يمكن الارتقاء به الى مستوى العام في آثار الفن والادب •

ان وحدة الخاص والعام في النموذج الادبي الذي يعبر عن شخصية فنية لانسان معين ، والتعميمات الحياتية فيها تكون بشكل عام كما هي في الانسان الواقعي اي ذات مغزى انساني عام • وهو ـ اي المغزى الانساني العام ـ الذي يوجد دائما في اشكال اجتماعية تاريخية ملموسة (وكذلك جوهر النموذجية) بشكل اساس وحدة عملية التطور العالمي والتاريخي للفن والادب ، ويضمن الاهمية الخالدة لآثارهما العظيمة • يقول بيلنسكي: « مهما كانت الاشكال التي تظهر فيها الحياة البشرية فانها تبقى مفهومة دائما من قبل الناس ، ذلك ان الشكل الى زوال ، اما فكرة الخلق الجمالي فانها خالدة » • وفي مقالاته عن الشاعر بوشكين يقول هذا الناقد الكبير: « ان كل شاعر حقيقي ، مهما كانت درجة كفاءته الفنية ، بل واكثر من ذلك ، انكل شاعر عظيم لم يبتكر شيئا في اي زمن ما ،

وجل ما يفعله هـو اضفاء اشكال حية على المغزى الانساني العام . ولهـذا دائمـا يجد الناس المعجبون بابداعات الشاعر شيئا مـا يعرفونه منذ القدم ، شيئا خاصا بهم،وذاتيا احسوا به او تلمسوه بشكل غامض او فكروا بـه دون ان يتمكنوا من اظهاره بوضوح او يعبروا عنه بالكلمات المناسبة ، وبالتالـي الشيء الذي استطاع الشاعر أن يعبر عنه. وكلما ارتقى الشاعر ، أي،كلما كان مضمون شعره ذا مغزى انسانـي عـام أكثر فاكثـر يكون ابداعـه اقـرب الى البساطة بحيث ان القارىء يصاب بالدهشة اذ لـم يخطر بباله هـو ابداع شيء شبيه بذلك .. وباله من بسيط وسهل ! أمـا المؤلفات التي لا يـرى الناس فيها شيئا عن انفسهم والتي تخص الشاعر وحده فقط فانها لا تستحق الاهتمام ذلك انها ترهات فارغة . ان الوحدة العامة التي تجمع بـين ابداع الشاعـر بالانسانية عامة وبه شخصيا هي نفس الوحدة العامـة التي تجمع بين الناس من جهة وبين اي فرد لا يخلو من نزعة انسانية (روحيلوعقلانية) من جهة اخرى حين الاحساس بمعاناةمشتركة عند دراسة اثر فني ما . ان تعاني ابداع الشاعر يعني ان تكون روحك مسكونة بكل عطـاء وعمق مضمونه : ان تمرض لمرضه ، وان تتالـم لأحزانـه ، وان تغتبط لمسراتـه وانتصاراته وآماله » .

هذا هـو الشيء العام المجسد في انسان معـين والذي تقوم عليه الاهميـة الانسانية العامة وتالق النماذج الادبية التي ابدعهـا كتاب الماضي البارزون . ان الحب المأساوي لبطل غوته « فرتر » ولبطلي جان جاكروسو (جوليا وسان بـري) في روايـة « هلويزا الجديدة » مفرط في فرديته ، ولكنه لو كان فرديا فقط لما ابكى اوروبا باجمعها .

ان النزاع التاريخي الذي عبر عنه غوته في روايته « آلام الشاب فرتر » هو نزاع بين الفرد والمجتمع في ظـروف النظام الاقطاعي القديم في المانيا في نهاية القرن الثامن عشر. ولكن غوته نفسه قال مرة لاكرمان : « انعصر فرتر الذي يجري الحديث عنه كثيرآ يبدو ، اذا ما نظرنا اليه بقرب ، لا علاقة له بمراحل تطور الثقافة العالمية بل بالتطور الحياتي،لأي انسان تقوده نزعة الحرية الاصيلة في طبعه الى،البحث عن مكان لنفسه والتكيف مع،الاشكال القائلة للوجود في العالم القديـم . السعادة المحطمة ، والنشاط المتداعي ، والرغبـة المكبوتة ليست في الواقع بؤس عصر خاص ، بل كـل انسان وعصر ، ويكون مـن الامور السيئة لو أن كل واحد منا لم يتعرض ولو مرة واحـدة في حياتـه لمعاناة شبيهة بذلك العصر ، وبالتالي لو انه لم يتقبل فرتر على انه كتب خصيصا من اجله » . ان غوته غير محق في فصل التطور التاريخي لكل انسان على حدة عن مرحلة معينة من مراحل تطورالثقافة العالمية ، و « العالم القديم » كان في زمانه النظام الاقطاعي القديم . لكـن ماساة حب فرتر وما يرتبط بها من قضايا تطورالشخصية الانسانية التي برزت فوق تربة تاريخيةمعينة ومحددة ، بمضمونها الذاتي الداخلي تتسم في الواقع بمغزى انساني عام ، وبعض،جوانبها يثير حتى انساننا المعاصر بصرف النظر عن كون الشكل التاريخي الملموس لهذه الدراما قد « ازاله » التاريخ منذ زمن بعيد . ترى الا يوجد في « العالم القديم » المعاصر لنا ، اي عالم الراسمالية ، امثال هـذه الماساة ، ولكن بالطبع بشكل تاريخي ملموس آخر ؟..

ان بطل غوته المذكور « فرتر » هو نموذج للمغزى الانساني العام الرفيع ، وهذا شيء معروف من قبل الجميع . ولكن لا يجوز أن تفهـم من وراء النماذج الادبية ذات المغزى

الانساني العام فقط ماهو عظيم وهائل او ماهو منفصول كليا عن الامور العادية واليومية ان دون كيشوت وسانتشو وهملت وحمــار القبور يحملــون في انفسهم المغزى الانساني العام • وهذا المغزى الانساني العام مجسد في شخصية تشاتسكي وشخصية خليستاكــوف واكاكي اكاكيفتش باشماتشكين وكــذلك في « النفس البسيطة » لفيليسته في قصة فلوبير ان لشخصيات الفنية بالطبع قدرات متفاوتة في التأطير النموذجي للحياة وذلك من ناحية الاتساع والعمــق والتعميم وكــذلك بمعنى البروز الفني • وهذا يعود الى درجة الموهبة والتمكن مــن الصنعة الادبية ومــن معرفــة وادراك الحياة التي يتحلى بها الكاتب • وعلى كل حال لا يجوز من الناحية المبدئية تقسيم النماذج الادبية الى انسانية عامة ومحلية•

لقد كتب الكثير عن المغزى الانساني العام لنماذج شكسبير الادبية وبشكل صحيح ودقيق• وبنفس الوقت يمكننا التحدث أيضا عن المغزى الانساني العام لأبطال امثال تاتاشار وستوفا وبيير بيزوخوف واندريه بوكلونسكي وكذلك عن بعض أبطال تورغينيف وتشيخوف •

ان تجسيد المغزى الانسانــي العــام في الشخصية الفنية كان دومــا بالنسبة لرجال الفن الطبيعيين شرطا ضروريا ومهمة حيوية لابداعهم•يقول تولستوي عن النماذج البشرية التي يصورهــا الكاتب « يجب أن تعبر عــن مشاعر عامة » ويقول تولستوي أيضا استنادا الى مؤلفات دوستويفسكي التي « حتى الغرباء يجدون في ابطالها أنفسهم وارواحهم » مايلي: « كلما تــم الاغتراف بعمق اكثر كان العام اقرب الى النفس » • ان اتساع وعمق تعميم المغزى الانساني العام في النموذج لا يبعداله عن بقية الناس بل العكس ، اذ تقترب شخصيته منهم اكثر ويبدو لكل واحــد منا الشخصية المحببة والمقربة • وفي كل شخصية فنية حقة يوجد هذا او ذاك من هموم الناس و « كل انسان عبارة عن كون يلد معه ، ومعه يموت، ووراء كل شاهدة قبر ثمة تاريخ كون كامل مدفون » ــ كما يقول بحق هنري هاينه •

ان النموذج الادبي في غالب الاحيان عبارة عن تعميم لسمات كثير من الناس مجتمعة في شخصية انسان واحد • ان الاهمية التجميعية للنموذج الادبي أمر معروف وقد كتب بلزاك « الكوميديا الانسانية » بعد أن « جمع أبرز اوضاع الاشواق ، واختار اهم احداث حياة المجتمع،وصنع نماذج •• »(٣) ومع ذلك فان الكثير من النماذج الادبية لا تنطبق معالاهمية التعميمية للنموذجية ، اذ لا يمكن القول عن هملت او دون كيشوت انهمــا يمثلان الكثير من امثالهما • فلماذا يكون الابطال الادبيون امثال هملت ودونكيشوت وراخميتوف وبافل فلاسوف في مثل هذه الحالة نماذج ذاتاهمية تعميمية هائلة ؟ وماهو الشيء «العام» الذي يربطهــم باناس زمانهــم وباناس الاجيــال المتعاقبة ؟ ان الشيء « العام » هذا كامن في سماتهم وصفاتهمالانسانية الرائعة التييمتاز بها كل انسان يعتبر انسانا حقــا بالاحرف الكبرى ، والتي يتصف بها غالبية البشر في مختلف الاشكال التاريخية الملموسة واخيرا تلكالتي تسحقها وتخنقها قساوة الحياة عادة في ظروف المجتمع الاستثماري •

ان النماذج الادبية المذكورة هــذه تعبر بوضوح بارز عن السمة الانسانية فيالانسان وذلك في مظهر تاريخي ملموس • وفي مجال الحديث عــن الاصالــة والنموذجية للانســان

---

(٣) بلزاك • المؤلفات المختارة في ١٥ مجلد المجلد الاول ص ٦ ــ الطبعة الروسية لعام ١٩٥١ •

البارز يقول تشيرنيشفسكي بان تأثير مثل هذا الانسان على الآخرين يحدث بسبب : «الصفات الانسانية القوية التي تتجسد في سمات طباعه الصارمة .. ومثل هذه الشخصية تكتسب أهمية عامة وتتحول الى مثال للانسان وذلك بفضل اصالتها التي تدل على غنى واتساع القوى الكامنة فيها . وبهذا المعنى تكون صفة الشخصية غير العادية افضل تعبير عن الانسان والطبيعة الانسانية بشكل عام . ان البطل ليس صنفا بين الناس بل العكس ، اذ يتجلى فيه بشكل أكثر وضوحا وبروزا ماهو موجود ، بهذا القدر او ذاك ، في كل انسان وذلك لأن اضعف الجبناء لا يخلو من بعض الرجولة . ان الشخصية الشاعرية ليست تشوها بين الناس ذلك لأن الانسان ، مهما كان عاديا ، لا يخلو من بعض الشاعرية ». وهنا يمكن اضافة ما يلي : تعاني النماذج الادبية من ظروف الحياة الرهيبة لزمانها كما يعاني البشر العاديون وهذا ما يتمي الشيء « العام » فيهم ويجعلهم اكثر قربا الى غالبية اناس الماضي .

ولقد أشار بيلنسكي الى الاهمية المتعددة الجوانب لنماذج ذات المضمون التعميمي الكبير . وكثيرا ما تكون القيمة الاسمية لهذه النماذج كدون كيشوت مثلا ذات أهمية اخلاقية ـ نفسانية سلبية او ايجابية وذلك تبعا لعلاقتها المحددة بالواقع وليس صحيحا أن نفسر كل ماهو انساني عام بشكل ايجابي وخاصة في المجتمعات التي تسبق الاشتراكية . يقول انجلس : « في المجتمع الذي نعيش فيه الآن مجبرين ، والقائم على تناقض الطبقات وسيطرتها تصبح امكانية اظهار المشاعر الانسانية النقية تجاه الآخرين أمرا يثير الشفقة » . لقد عرفت الانسانية خلال التاريخ المدني الطويل للمجتمعات الكثير من القذارة ، والشكوك ، والسلبيات . ان النزعة البورجوازية الصغيرة مثلا هي ظاهرة تاريخية في تطور المجتمعات البشرية ولها شكلها القومي الخاص وهذا ما نلمسه في الادب الروسي والآداب العالمية ، ولكن صفات وملامح البورجوازي الصغير موجودة في كل مكان وفي اناس من مختلف الفئات الاجتماعية . وهنا نذكر ملاحظة لينين حول ابلوموف (أحد ابطال مسرحية غريبويدوف الشهيرة « بلية العقل » التي جاء ذكرها آنفا في هذه الدراسة ـ المترجم) يقول لينين: « ثمة نمط للحياة الروسية اسمه ابلوموف . كان يرقد باستمرار فوق سريره ويضع الخطط ومنذ ذلك الحين مر وقت طويل ، وحدثت في روسيا ثلاث ثورات ، ومع ذلك بقي امثال ابلوموف ، ذلك انه لم يكن اقطاعيا وحسب بل فلاحا أيضا ، وليس فلاحا وحسب بل مثقفا ايضا وليس مثقفا وحسب بل عاملا وشيوعيا . يكفي ان ننظر الى أنفسنا كيف نعقد الاجتماعات وكيف نعمل في اللجان كي نقول أن ابلوموف القديم ما زال حيا وان علينا غسله طويلا وتنظيفه وتوبيخه وضربه كي نجني فائدة ما » .

ان الابلوموفية ليست ظاهرة روسية فقط وهي موجودة باشكال مختلفة في التطور التاريخي للعديد من الامم والشعوب ومثال ذلك في اوساط مالكي الاسهم الفرنسيين التي عبّر عنها موباسان ببطله بيير آميون . ان كل كاذب تطلق عليه اسم خليستاكوف، وكل متزلف مولتشالين ، وكل انتهازي متذبذب طرطوف ، وكل غيور عطيل ، وكل كسول خامل ابلوموف الخ .. لقد ظهرت هذه النماذج فوق تربة اجتماعية ـ تاريخية متنوعة ، ولكن الصفات الكامنة فيها هي صفات تطور المجتمع البشري عموما . ان مجتمع الملكية الخاصة مثلا قد ولد المتزلف كنموذج اجتماعي واخلاقي ـ نفساني معين . وفي معرض وصفه لهذا النموذج يقوم لينين بربطه بالعلاقات الاجتماعية ـ المعاشية القائمة . هذا ويجب

الانتباه الى عدم الوقوع في التفسير الاجتماعي البدائي والاعتقاد بأن مشاعر ومفاهيم الانسان ذات طابع طبقي مغلق وليس لها اي تأثير على مجمل التطور الانساني العام • فالبشرية هي اولا واخرا الانسان ، وهناك بعض الصفات الكريهة ترافق الانسان منذ مطلع تطور الحضارة البشرية ، ولقد خلد الادب العالمي بعضها • ان البخل والطمع مثلا كصفتين من صفات الشخصية الانسانية قد تجلت في الآداب القديمة ثم انعكست فيما بعد في نماذج ادبية اخرى وكانت تكتسب في كل مرة شكلا جديدا مثل : (شيلوك للكاتب شكسبير وهارباغون للكاتب موليير والفارس البخيل للشاعر بوشكين ، وبليوشكين للكاتب غوغول وغوسبك للكاتب بلزاك والخ ••) • ان كل واحد من هذه النماذج يحمل بصمات زمانه وطبقته ، الشيء الذي يجب على الباحث الادبي تحليله مع ذكر جوهر مجتمع الملكية الخاصة الذي ولد هذه البصمات التي خلدت فيما بعد•

ان الادب الطليعي في صراعه مع عيوب المجتمع القائم على الملكية الخاصة ، وتعريته لهذه او تلك من الطبقات السائدة والفئات الاجتماعية المسيطرة لم يأخذ بالحسبان من جرت وتمت تعريتهم فقط بل وكذلك كل من وقع او يقع تحت التأثير الضار للاوساط التي تمت تعريتها ، وبهذا المعنى يصبح للتعرية والكشف عن العيوب اهمية أهمية عامة •

يتألف المجتمع القائم على الملكية الخاصة عادة من مجموعة الجماهير الكادحة والطبقات المستثمرة • ان الملكية الخاصة لوسائل الانتاج ، واستثمار الانسان للانسان، والمصالح النفعية والانانية المريعة للطبقات المسيطرة، وسياسة اضطهاد الجماهير الكادحة ، والخداع الاجتماعي والروحي الذي سلكته هذه الطبقات خلال قرون طويلة من وجود الدولة الاقطاعية والراسمالية ، كل هذه الامور تؤثر على التطور الروحي والاخلاقي لملايين الناس فتولد لديهم اوهاما متنوعة ، ونفسية شرهة ، واحاسيس وتطلعات جامدة ، وكل ما اطلق عليه ماركس صفة «اللاانسانية» في الانسان • لقد اشار ماركس الى انه اثناء سيطرة مجتمع الملكية الخاصة ، يطمح كل واحد الى امتلاك قوة جوهرية غريبة يسيطر بها على انسان آخر كي يرضي بذلك منافعه الذاتية ، الأمر الذي يؤدي الى سقوط وانحطاط الانسان • ولقد خلد الادب العالمي على مئات الصفحات وفي العديد من الشخصيات الطابع الكريه لـ « لا انسانية الانسان » كظاهرة نموذجية لحياة المجتمع الاستثماري •

ولاشك اننا نقع فريسة الاوهام اذا لم ناخذ بعين الاعتبار حقيقة ان الكثير من الامور الضارة والمعادية للجوهر الانساني الحقيقي التي ولدتها حياة الطبقات المسيطرة المستثمرة قد نفذت الى افكار واحاسيس الجماهير الشعبية وسممتها ، وبهذا الصدد يقول انجلس عن المانيا في نهاية القرن الثامن عشر: « كان الشعب بأسره فريسة الخنوع، والذل والروح التجارية الرخيصة » • وليس من قبيل الصدفة ان قدم غوغول بالاضافة الى « النفوس الميتة » للسادة الاقطاعيين والمامورين شخصيات اخرى كالعم ميتيا والعم مينيا وبتروشكي • ونشير هنا الى اخلاق البيئة الريفية في ظروف الراسمالية التي عبر عنها اميل زولا وبلزاك وتشيخوف وبونين في أعمالهم الروائية • ان الظروف القاسية لحياة وكدح الجماهير الشعبية والتخلف الثقافي ، والجهل الذي استفاد منه المستثمرون والكنيسة لمصالحهم الخاصة والتأثير السام لعلاقات الملكية الخاصة ، كل هذه الامور ساهمت في

خلق الشر ، والنقائص ، والخرافات في أوساط البيئة الشعبية .

ان المنطلق التاريخي لمسألة الطابع القومي والطابع الشعبي لا يجوز أن يتراجع أمام المفاهيم الخاطئة حول الوطنية واسلوب المواعظ الاجتماعية البدائي . ان الشعور الوطني لم يمنع انجلس من التحدث عن الاسلوب الالماني لتفكير البورجوازي الصغير الذي سيطرت بعض جوانبه حتى على غوته العظيم . وكان انجلس يعرف المصدر الاجتماعي ــ التاريخي لهذه الطريقة من التفكير ، كما كان واثقاً من مجيء الزمن الذي ستمحي فيه هذه السمات من الطباع الالمانية .

ان البيئة الشعبية الكادحة هي التي حملت معها « انسانية الانسان » على حد قول ماركس ، فالعمل هو الذي جعل الانسان انساناً وفصله عن عالم الحيوان . وقد ظل العمل فيما بعد مصدر انسانية الانسان . ان المقاييس الخلقية للجماهير الكادحة قد تبلورت في خضم الصراع ضد الظلم الاجتماعي وهذه المقاييس هي التي تشكل أساس المثل الاخلاقية ذات الطابع الانساني العام . ان افضل صفات الانسان في كل امة قد تكونت قبل كل شيء في البيئة الشعبية . واستناداً الى التاريخ الروسي وشخصيات الادب الروسي كتب بيلينسكي اكثر من مرة عن حصافة وحكمة الجماهير الشعبية في روسيا والقوى العظيمة للشعب الروسي . وقد قدم الادب الروسي العديد من النماذج التي تطلق عليها أبطال الادب الشعبي . لقد ظهرت النزعة الانسانية رغم الظروف غير المؤاتية في البيئة الشعبية بدرجة اكبر بكثير منها في أوساط الطبقات المسيطرة ، وحتى في هذه الأوساط فانها لم تظهر الا في الحالة التي يقترب فيها بعض ممثلي هذه الأوساط من البيئة الشعبية، وهذا ما تشهد عليه مؤلفات بوشكين وهيرتسين، وكذلك رواية تولستوي « الحرب والسلم » وغيرها من آثار الادب الكلاسيكي .

في المراحل التاريخية التي كانت تلعب الطبقات المسيطرة فيها دوراً تقدمياً، استطاعت هذه الطبقات عن طريق ممثليها الطليعيين الذين انعكست في نشاطاتهم تطلعات الجماهير الشعبية تقديم نصيبها الايجابي في التطور الروحي والاخلاقي للانسانية . ويشهد تاريخ الادب على انه مهما بلغت الصفات التي يمرزها عالم الاستثمار في الناس من قوة تستمر عملية الادراك التدريجي للجوهر الاجتماعي للانسان وحقه في الحرية والسعادة وتنتقل من جيل الى جيل كانعكاس لنضال واحتجاج الكادحين .

ويشير لينين الى ان تطور الراسمالية قد ادى الى تهويص احاسيس الفرد وان « الراسمالية فقط هي التي ولدت الظروف لجعل احتجاج هذا الفرد امراً ممكناً » . وقد انعكست هذه العملية بشكل فني في العديد من ابطال الادب العالمي . ونلاحظ ان العملية المسماة بانهيار الشخصية تنكشف بشكل أكثر اتساعة وعمقاً في الادب الكلاسيكي . يقول غوركي عام ١٩٠٩ : « يجب أن نتوقع أن يقوم في المستقبل القريب انسان مقدام شريف بوضع الكتاب الاليم عن « انهيار الشخصية » ليرينا في هذا الكتاب بوضوح العملية المستمرة للافقار الروحي عند الانسان وتقلص «الانا». ومثل هذا الكتاب هو في الواقع مجمل تاريخ الادب العالمي او بالاحرى تاريخ علم البشرية. ففي هذا التاريخ نلمس بوضوح وصدق كيف تمت تدريجياً عملية انهيار عقل الانسان في المجتمع البورجوازي القائم على النزعة الفردية وكيف حدث افقار روحه وقلبه ، وكيف تحولت الاشواق والمطامح الكبرى الى افكار وأحاسيس

صغيرة وتافهة.وفقد الانسان ماهيته واستقلالية طباعه واصبح مضمون شخصيته ونشاطه اكثر خواء وانانية وانكماشا • ومما يلفت النظر ان النهايات السعيدة او العيادية لمواضيع الأدب الواقعي تكون كقاعدة مسبقة من نصيب الملاك والمساكين أمثال بعض ابطال بلزاك وزولا ودرايزر ! أو اناس ضيقي الافق أمثال ابن الاخت آرديف في رواية « سيرة عادية » لغونتشاروف وغيره • ان المطلقات الناجحة والسليمة للمتلازمات الحياتية كانت مرتبطة دوما بالمفهوم البورجوازي الصغير عن السعادة الذي يعني اجراء مساومة مع الحياة والتخلي عن المثل العليا وفقدان الجدارة الانسانية وهذا ما اظهر حقيقته الكاتب تشيخوف • هذا ولا يجوز التصور ان هاتين العمليتين تسيران بشكل متوازي وان خط كل واحدة منهما لا يلتقي مع الآخر • ففي وهلة تاريخية ما لا يخلو المجتمع البشري او أمة من الأمم او طبقة من الطبقات من وجود اناس تتعايش في شخصياتهم منطلقات متناقضة او متصارعة فيما بينها تكون ثمرة الممارسة الحياتية في المجتمع القائم على الملكية الخاصة والتصادمات أو الصراع بين الرجعية والتقدم في كل مناحي الحياة • ويتجلى هذا الامر بكل روعته في ملحمة غوركي الرومانسية «الانسان» • ان الادب العالمي هو عبارة عن معرض لا حدود له لنماذج لا يمكن الحكم عليها بدون قيد او شرط على انهــا سلبية او ايجابية • ان مضمونها الانساني متناقض كما هو الحال لدى الكثير من البشر في الواقـع ، وهـو يشمل (بمقاييس مختصة طبعا) ما يسمى بالنزعة الانسانية وبنفس الوقت ماهو غريب عنهـا ومعاد لها • ثمة صراع يومي ، دؤوب يجري في الحياة العقلية من أجـل الانسان ، وذلك في داخل وخارج الانسان ، الأمر الذي يصل في بعض الاحيان الى مستوى تاريخـي عالمـي او يبقى منطويا وبعيدا عن الانظـار داخـل العالم الذاتي الصغير لكل انسان • ان الادب كفن قائـم بذاتـه يعبر عـن عملية التطور الحياتي وتطور الشخصية الانسانية ،ويوفر لنا الامكانية التي لا يمكن للعلم ان يتيحها امامنا من اجل متابعة هذا الصراع في سبيل الانسان ضمن أشكال وظواهر ملموسة•وهنا نود التذكير بالمنجزات العظيمة التي حققهـا تولستوي ودوستويفسكي في هذا المجال والتي هزت العالم بعمقها وصدقها •

ولهذا السبب ليس صحيحا ان نبحث عن الجوهــر الانسانـي والايجابـي في الابطال الايجابيين فقط•ان كتاب الماضي الكلاسيكيين لم يقدموا لنا الكثير من أمثال هؤلاء ، ليس بسبب قلة عددهم في الحياة وحسب بل وبسبب ان أغلبية هؤلاء الكتاب ، كما أشار الى ذلك غوركي بحق ، لـم يبحثوا عـن ابطالهم في الاماكن التي يجب البحث عنهم فيها • ومع ذلك فقد استطاع الأدب الكلاسيكي اظهـار « العام » الايجابي حتى في النماذج التي حملت في داخلها التناقضات ومكامن الضعف.وبهذا المعنى لم يصب كتاب الماضي البارزون في غالب الاحيان بالعاهة اللعينة للبورجوازية الصغيرة التي تحدث عنها بحق مكسيم غوركي ، وهـي البحث قبل كل شيء عن الصفات السلبية في الانسان • كلا ! لقد اكد هؤلاء الكتاب بكل رعاية عـلى ماهـو انساني حقيقي في الانسان وهـذا ما يجب اخـذه بعين الاعتبار وكشفه وتوضيحه في دراساتنا الادبية ، فهذا المنطلق هو ما يربط حاضرنا بافضل صفحات الماضي•

وهنا لابد من طرح السؤال التالي : ترى ألا يعيدنا مفهوم « الانساني العام » الى الآراء البورجوازيـة الليبرالية حـول « الانسانـي العـــام » في الفـن والأدب ؟ او في احسن الأحوال الى المبدأ الانتروبولوجي في الفلسفة وعلم الاخلاق الذي ينطلق من رؤية جوهـر

الانسان » كانسان مطلق « لا ينتمي الى أية طبقة ، ولهذا لا يكون موجودا في الواقع بل في الصبب السماوي للتخيلات الفلسفية كما كتب ماركسوانجلس ؟» والواقع انه لا توجد أسس لمثل هذه المخاوف • لقد كتب انجلس عن فيورباخ وفهمه للانسان ما يلي : « من حيث الشكل فهو واقعي اذ ان نقطة انطلاقه هي الانسان • أما العالم الذي يعيش فيه هذا الانسان فلا يشير اليه بكلمة ولهذا فان انسانه يبقى انسانا تجريديا » • أما الماركسي فعلى عكس ذلك • انه يشير دوما الى العالم الذي يعيش فيه الانسان والى الصراع الطبقي في المجتمعات البشرية القديمة والحالية والى دور هذا الصراع في التاريخ • ان الفهم اللاطبقي لشخصية الانسان وتقدم المجتمع الانساني غريب عن الماركسية ، كماهو غريب أيضا الربط الاجتماعي البدائي بين جوهر الانسانوجوهر القوة الاجتماعية التيبمثلها•

لو ان جوهر النموذج الادبي يتعلق فقط بالطابع الطبقي لاصبح الاثر الفني فياحسن الاحوال ذي أهمية اطلاعية تاريخية فقط • وأي اهتمام كانت تثيره في نفوسنا مسرحية «يفغيني اونيغين» لو لم يهزنا المصير المأسوي والطابعالانساني لتاتيانا لارينا التي ترعرعت في بيئة نبيلة غريبة عنا ؟ وماهو وجهالطرافة في شخصية ابلوموف الاقطاعي الخامل لولم تقدم لنا رواية فونتشاروف درسا عاما عن درجة التجوف والتجمد التي يمكن ان يصل اليهـا الانسان وكيف يموت خلقيا وروحيا قبل موته الميزيولوجي ؟ كانت رواية «نفوس ميتة» تعرية مجتمع القنانة والاقطاع ، ولكن من يستطيع التاكيد على ان عنصر الموت في هذه الرواية لم يعد يشمل أحياء آخرين؟ ان « النفوس الميتة » ما تزال حتى يومنا هـذا تحذر الانسان من الاملاق الخلقي والروحي ومن كل المبذلة والسخرية في الحياة التي فضحها غوغول بلا هوادة •

يؤثر علينا نتاج الفن الكلاسيكي بالمغزى الانساني العام لمضمونه الذي يتجلى في شكل اجتماعي ــ تاريخي • وهذا الشكل الاجتماعي ، بصوره ، لنا التاريخ (بالمعنىالهيغلي)• اما ماهو انساني عام في الشخصيات الفنية القديمة فانه يعيش وما يزال يهز انساننا المعاصر ، وهنا بالضبط حاول ماركس حل اللغز وتفسير كون الفن والشعر اليوناني ما يزال يوفر لنا متعة فنية حتى يومنا هـذا فكتب قائلا : « ليست الصعوبة هي فيمعرفة ان الفـن والادب الملحمي اليوناني مرتبطان باشكال معروفة للتطور الاجتماعي انالصعوبة هي في معرفة انهما مـا يزالان يوفـران لنا متعة فنية ويحتفظان ، بشكل مـا ، باهميـة المقاييس والنموذج الذي لا يرقى اليه » • ومن خلال تامله لهذه القضية يتابع ماركس قائلا : « لا يمكن للرجل ان يعود طفلا من جديد او ان يتصرف كالاطفال • ولكن الا تروق له براءة الطفل ؟ او ليس مجبرا على التطلع الى استرجاع جوهره الحقيقي الىأعلى درجة ؟ وهـل تخلد الصفات الذاتية لطبيعة الاطفال في اي عصر كان الا في حقيقتها غير المتكلفة ؟ ولم لا تكون طفولة المجتمع البشري بالنسبة لنا في مرحلة تطورهـا نحو الاروع ذات فتنة خالدة كطور لن يتكرر ابدا ؟ »• ان ماركس في طريقة التفكير هـذه لم يخش الوقوع في اخطاء بدائية •

– ٣ –

يتجلى الطابـع الانساني العام كجوهـر للنموذجية في أية مدرسة من مدارس الادب العالمي التي تتطلـع الى التصويـر الصادق

للواقع ، ففي كل واحدة منها ، الكلاسيكية كانت أم الرومانسية الخ .. يكون النموذج الادبي عبارة عن وحدة العام والخاص .ولكن تشكل ظهور هذه الوحدة أي ظهور النموذجية أو بكلمات أخرى مبادىء تعميمات الحياة والعالم الداخلي للانسان فانها تختلف من مدرسة لاخرى .

يؤكد الباحث السوفياتي ديبروف في كتابه « قضايا الواقعية » أن : « النمذجة كطريقة للتعميم الفني امر يخص الواقعية فقط ، وان ما عرف عن بقية الاتجاهات الادبية هي احتمالات متنوعة لطريقة التعميم بطرح مثالي» ويقصد بكلماته الاخيرة « تنقية الشخصية من كل ما يناقض فكرها واضافة كل ما يلزم للانسجام التام مع هذا الفكر » . ان فن العالم القديم وما تلاه كالكلاسيكية والرومانسية تجسد في شخصياتها الفنية مجموعة المثل . اما الواقعية فانها تخلق النماذج . وهذه الطريقة من التفكير التي تقسم الشعر الى واقعي ومثالي تعود الى بيلنسكي في مقالته الشهيرة « حول الرواية الروسية وروايات غوغول » .

لاشك بأن للكلاسيكية والرومانسية طرقها الخاصة المميزة عن الواقعية في التعميمات الحياتية الفنية . ولكن لابد من الاشارة الى نسبية هذه الفوارق وتذكر العملية الحية والخصبة لتاريخ الأدب وطبيعة التعميمات الفنية بشكل عام . وكان ليبين يرى أن الفكرة الهيغلية حول الانتقال وتحول المثالي الى الواقعي ضرورية جدا بالنسبة للتاريخ . وجوابا على السؤال المطروح «هل توجد قوانين تاريخية تتعلق بالثورة ولا تعرف الاستثناء؟» يقول لينين : « ان مثل هذه القوانين غير موجودة . والمقصود بهذه القوانين الشيء النموذجي فقط . الأمر الذي سماه ماركس « مثالي » أي بمعنى الراسمالية العادية ، الوسط ، النموذجية » . هنا تطرح النموذجية على انها مثالية وبالعكس . ان ديالكتيكية النموذجية والمثالية امر يمتاز به الفن الواقعي وفي الكثير من النماذج الأدبية تبدو – وليس باشكال سلبية دائما – اللحظة المثالية والتي لا تحول الشخصية الى معيار ، المهم اذا لم يتم ذوبان هذه الشخصية في محلول المبادىء كما يقول انجلس . ترى ألا يوجد في نموذجي روميو وجولييت تطابق تام بين الشخصية الفنية وفكرة الحب ؟ الا تعبر شخصية مازاروف عن نفسية الرفض ؟ وابلوموف اليس تجسيدا لفكرة الخمول والتبلد؟اليس نموذج بليوشكين تعبيرا عن فكرة البخل ؟ ومع ذلك فان هذا لم يقلل من شان اهمية الادراك الواقعي للشخصيات المذكورة . ومن جهة أخرى الا يمكن وصف بعض شخصيات الكلاسيكية مثل طرطوف بطل موليير أو الرومانسية مثل تشيلد – هارولد بطل بايرون بانها نموذجية ؟

صحيح جدا أن فن وشعر العالم القديم يمتاز بالمثالية وهذا ما أشار اليه ليسينغ وهيغل وبيلنسكي كما لاحظ انجلس أيضا ان طريقة الوصف عن الكتاب القدامى تختلف عنها في فننا المعاصر . وهو لم يقصد بذلك شكسبير فقط بل « زماننا الحالي » بشكل عام . وبالكاد نستطيع تطبيق مفهوم المثالية كطريقة للتعميم الفني على النماذج الادبية التي يقدمها الادب الاوروبي منذ عصر النهضة، خاصة وان قضايا جمالية أخرى مرتبطة بهذا المفهوم مثل (قضية الخلق المثالي «الرفيع» و «المنحط» في الفن ، وازدياد تحسن أو سوء التاريخ في الآثار الأدبية ، وقضية الطرح الفني الخ ..) ويكفينا اذا اننا نستطيع التمييز مثلا بين النموذجية الواقعية والمثالية والمسالة على كل حال ليست في المصطلحات ،

ومن الغلط ان نستعمل مفهوم النموذج الواقعي في مجال الحديث عن نماذج قدمتها لنا الكلاسيكية او الرومانسية . لكن قانون « النمذجة » والقدرة على التعميم النموذجي لظواهر الحياة امر تتسم به مختلف التيارات الادبية . وقد اشار بيلنسكي الى هذا الأمر في كتاباته اكثر من مرة وكتب قائلا : « ان تحمل الواقع مثاليا يعني في تحصيل الحاصل ان تعبر عن العام اللانهائي دون ان تنقل من الواقع اية ظواهر عفوية بل ان تخلق شخصيات نموذجية مرتبطة بنموذجيتها مع الفكرة العامة المجسدة فيها . ان اللوحة التي تصور انسانا ما لا يمكن ان تكون عملا فنيا اذا كانت تعبر عن فكرة ذاتية وليست عامة حيث يمكن لها ان تصبح نموذجية . ان الوجه الذي يعكس لنا صورة البخيل هو مثال ما ، كما هو الحال بالنسبة للتعبير النموذجي عن الفكرة العامة حول البخل والتي تتضمن امكانية كل ظواهرها العفوية . وحالما تتحول الى شخصية نموذجية فاننا لا نرى فيها صورة بخيل ما بل صورة كل بخيل ولو كانت تقاطيع وجهه مختلفة جدا » . ويقول بيلينسكي في مكان آخر : « ان احدى العلامات المميزة للاصالة الابداعية او بشكل افضل للابداع نفسه هي النزعة النموذجية التي نطلق عليها ـ اذا صح التعبير ـ بصمة المؤلف . ان كل وجه يقدمه الكتاب الموهوبون حقا هو نموذج ، وكل نموذج بالنسبة للقارىء هو عبارة عن مجهول معروف » . وعلى كل حال فان النموذجية تظهر في الواقعية بشكلها الخاص .

ان النماذج التي صنعتها الكلاسيكية عبارة عن تجسيد للعام التجريدي فقط . والكلاسيكية شبيهة بالاسلوب التحليلي للفلسفة الديكارتية . وهي تسترجع عناصر الكائن البشري ماخوذة على حدة وترقى بها الى مستوى العام دون ان تخضعها للتركيب مع عناصر اخرى ، وتعالجها بشكل منعزل، ومنفصل ونقي وبعيد عن اي تعقيد ما . ان جان راسين مثلا يصور الاشواق الانسانية في « جوهرها الخالد » دون الاهتمام كثيرا بالشروط الملموسة للزمان والمكان وبهذا الشكل يقدم لنا النموذج كشيء انساني هام . ان الفردي الخاص يمر في الكلاسيكية بشكل مباشر كما هو عام وذلك خارج الاشكال التاريخية والاجتماعية والحياتية الملموسة .

ان الفنانين مع معرفتهم للانسان لا ياخذون بالحسبان الناس وتطورهم التاريخي وبعض الافراد المعينين . ان الطبيعة الحسية الملموسة للشخصية هي بالطبع التي ادت الى تجسيد العام في الخاص ، ولكن الكاتب يقلل قدر الامكان من بروز الفردية في هذا التجسيد ويقصر الشخصية على الجوهر التجريدي للاشواق والافكار المطروحة .

ان الواقع في الكلاسيكية هو الواقع الذي لا ياخذ اي مظهر فردي ملموس ما . ويشير الباحث الفرنسي المختص بشؤون الكلاسيكية كرانتس الى ان الكلاسيكية « التي كانت مجبرة على تجسيد نماذج عامة في افراد معينين حملتهم اقل ما يمكن من الفردية . لقد حررتهم من كل ما هو حسي ملموس يعانق النفوس في الواقع وحصرت الشخصية ضمن اطار جوهري نقي » .

ان المنهج الفني للكلاسيكية قد ولد الطابع التجريدي للنماذج التي ابدعتها . وان النزوع نحو المطلق هو بالضبط الامر الذي دفع كبار فناني الكلاسيكية الى ابداع شخصيات ذات اهمية هائلة في مجال النموذجية . ان ابطال موليير مثل طرطوف ودون جوان وعدرغابون وكذلك بطلة راسين المسماة فيدرا

وأمثالهم يدخلون المعرض العالمي للنماذج الفنية ولا يتخلفون أبدا عن ابداعات العبقرية الفنية للبشرية • ان النزوع نحو العام كأساس للنمذجة الفنية قد تقنتها الواقعية ولكن بدون تلك التجريدية العقلانية التي اتسمت بها الكلاسيكية او طريقة الوصف الرومانسية • لقد كانت لبلزاك الحجج الكافية لكي يرى في ابداعه وفي روايات والتر سكوت شيئا من تلاحم « فن الافكار » (الكلاسيكية) مع « فن الشخصيات » (الرومانسية) •

ان عملية ظهور العام نفسها في فرد معين لم تخضع للكلاسيكية ، فالطباع التي تعرضها عبارة عن حقائق جاهزة لا تتبدل ولا تتطور، وجل ما في الامر انها تظهر في حالات متباينة كشيء ثابت ومفروض • ان فن الكلاسيكية يتسم بالتجسيد الاحصائي للحياة ، بينما الحياة عبارة عن حركة وعملية تاريخية، ولما اصبح هذا الامر مفهوما تحول الى سبب من الاسباب التي ادت بالمنهج الفني للكلاسيكية ان يفقد تاثيره ويفسح المجال امام الرومانسية•

تقدم الكلاسيكية الشيء العام ، اما خصومها اي الرومانسيون فانهم على العكس من ذلك اذ انهم يقدرون ماهو فردي مميز في الانسان ويمزجون بين العام والامور الروتينية اليومية • ان تجسيد ماهو فردي خاص بالانسان وبشكل خاص جو الأشواق يضفي على النماذج الرومانسية حيوية ملموسة لا تراها في النماذج التجريدية للكلاسيكية• ومع ذلك لا تخلو الرومانسية من عنصر الابهام والتخيلات • لقد البس الرومانسيون أبطالهم رداء تاريخيا بالرغم من ان عقول ونفسيات هؤلاء الأبطال ظلت خارج التاريخ ، وهذا ما يقرب الرومانسية من الكلاسيكية •

ان التصوير الرومانسي لنفسية الانسان يمتاز في الغالب بخاصية هامة • ومهما ظهرت الطباع بشكل حاد في اعمال بلزاك (مثل فوتين اوعوسبك) فانه مثل شكسبير ، لا يخرج في تصوير هذه الطباع عن نطاق الممكن الانساني والطبيعي ، محتفظا بكل صرامة بالمبدأ الواقعي حول صدق التفاصيل اثناء تصوير العالم الداخلي للانسان • ان الكثير من الرومانسيين يخرجون عن نطاق الطبيعي ويسقطون على ابطالهم اشواقا غير عادية او قدرة رائعة في النفوذ ضمن مشاعر خارقة وعوالم لا يدرك كنهها • وهذا لا يتعلق برومانسيين من امثال جوكوفسكي فقط، والذي كان يقفز فوق حدود الشرطية ، ويقع فريسة الخرافة ، او باثار من يقلدون الرومانسية ويخلقون بتكيف مصطنع اوضاعا ومنازعات شاذة في حدتها • ومن الشخصيات الرومانسية النموذجية أربيين الذي لا يكل من تعقب زوجته في « حفلة تنكرية » للكاتب ليرمنتوف، وكذلك مارات ودانتون وروبسبير في رواية « عام ١٨٩٣ » لفيكتور هيوغو الذي يصور انصاف آلهة اكثر من مجرد أناس لهم من قوة النفس والطباع ما يجعلهم في مصاف البارزين •

ولابد من القول مرة أخرى أنه منذ بداية تاريخ البشرية كانت شخصية الانسان تحمل مضمونا اجتماعيا ـ تاريخيا محددا هو في نفس الوقت شكل لتطور الانساني العام الذي يجب ان نتذكره • ان كل انسان هو في نفس الوقت التجسيد الفردي الذاتي للعام في شكله الاجتماعي ـ التاريخي الخاص • ولم يعكس كتاب الكلاسيكية ولا الرومانسية في فهمهم هذه اللحظة الوسيطة في كينونة الانسان كشخصية اجتماعية وتاريخية • وبالرغم من تصوير العام (في الكلاسيكية) والفردية (في

الرومانسية) فقدت في ذات الانسان عناصر الحقيقة الواقعية التي تم بواسطتها صنع نماذج أدبية في درجات متساوية ، ولو انها اصيبت لاسباب عديدة ، بالابهام ، ولم تجسد في ذاتها الانسان المتكامل بمضمونه التاريخي المحدد • وقد تصدت الواقعية لحل هذه المهمة•

ان النقص الذي تتسم به المناقشات حول قضية النموذجية يتلخص في ان حل المشكلة يجري ، بصورة عامة ، دون الأخذ بالحسبان شرطا هاما وهو أن القانون العام للنموذجية في الفن قد جرى تطبيقه باشكال مختلفة في الاتجاهات الادبية المتنوعة • والنموذجية في الواقعية لها شكلها الخاص ايضا • ان النماذج الواقعية هي عبارة عن وحدة العام والخاص في شكل تاريخي محدد •

يقول انجلس : « تتلخص كل حقيقة تستوفي المعرفة في اننا نرقي بالفردية في افكارنا الى مستوى الخصوصية ، ونحول هذه بالتالي الى العمومية » • وهذا يتعلق باشكال من المعرفة مثل المعرفة الفنية التي تتم بواسطة وسائل الفن الواقعي الذي يصور الحياة في اشكال الحياة الواقعية نفسها • ويجب على الباحث معالجة النموذج الادبي في الاثر الواقعي كظاهرة فردية (مستقلة) لشكل اجتماعي ـ تاريخي محدد (خاص) لما هو اساسي (عام) ■

• • •



في الحادية عشرة والنصف من مساء احدى ليالي ايلول كان البدر فيها مكتملا ، عادت « كويبيمي » ورفيقتها « كاناكو » الى غرفتهما في نزل « أكاليل الظفر » بعد أن انصرف جميع المدعوين من الحفل الذي كانتا تقومان فيه بدور المضيفات وذلك لتبديل ثيابهما . وقد أرادتا الاستحمام قبل خروجهما لكن الوقت لم يسعفهما .

كانت « كويبيمي » في الثانية والأربعين من العمر ، ممتلئة البنية ، صغيرة القد لا يزيد طولهما عن المتر والستين . وقد ارتدت جلبابها (١) القطني الأبيض الموشى برسوم أوراق شجر سوداء . في حين كانت زميلتها « كاناكو » وهي في الثانية والعشرين راقصة ماهرة ، لكنه لم يتسنَّ لها الحصول على دور لائق في احتفالات الرقص الدينية السنوية التي تقدمها فتيات « الجيشا » (٢) في فصلي الربيع والخريف . كما أنها لم تهتدِ بعد الى رجل يحميها .

وبعد أن ارتدت « كاناكو » جلبابها الحريري الأبيض الموشى بخطوط لولبية زرقاء قالت لرفيقتها .

ـ ترى ما شكل رسوم جلباب « مازاكو » الذي تلبسه هذا المساء ؟؟
ـ أعتقد أنه سيكون موشى برسوم النفل (٣) دون شك لأنها تريد ولدا !!
ـ وهل يعني هذا أنها وصلت الى نهاية الطريق ؟؟

---

(١) الجلباب جبة تلبسها فتيات « الجيشا » في اليابان .

(٢) « الجيشا » راقصة أو راقصات ومغنيات يابانيات يجري اختيارهن من بين أجمل الفتيات ، وخلافا لما هو شائع عنهن في الغرب فهن نادرا ما يلجأن الى ممارسة البغاء .

(٣) النفل هو زهر نبات الفصة المعروف في بلادنا .

ـ هنا تكمن المعضلة • فهي تود الحصول على ولد رغـم أنها لا تزال عذراء • انها مولعة بالأطفال !!

وكان الاعتقاد السائد عند فتيات « الجيشا » حسب الخرافة : أن كل من ترتدي جلباباً صيفياً موشى برسوم ريفية وخاصة برسوم النخل ستصبح حاملا عما قريب !
وعندما استعدت الفتاتان للمسير انتاب «كوييمي» جوع مفاجيء ، الأمر الذي يحدث لها كلمـا رقصت في الاحتفالات الدينية ، اذ كان الجوع يقع عليهـا ثقيلا كصاعقة تهبط من السماء !•

لم يكن الطوى ليستبد بهـا حين العمل في الحفلات مهما كانت السهرة طويلة ومضنية ، لكنه كان يفاجئها اما قبل القيام بدورها أو بعده • وهي مع هذا لا تتخذ الاحتياطات لمقاومة الجوع شأن الأخريات اللواتي يتناولن وهن عند الحلاق في فترة الانتظار ما يكفيهن غائلة الجوع • غير أنها كانت تقع فريسة الطوى الشديد بعد ساعة من الزمن فيسيل لعابها كينبوع حار في فمها !!

كانت الفتاتان تدفعان شهرياً لمنزل « أكاليل الظفر » أجور الطعام والرعاية وبالرغم من ذلك فقد خفت طلبات « كوييمي » من الوجبات بعد أن استبدت بهـا عادة الجوع تلك قبل العرض وبعده •

ولا تتذكر « كوييمي » متى بدأت تلك المهنة السيئة أو متى زارت فيها المطبخ للمرة الأولى لتتوجه الىأصحاب المنزل المحتفلين قائلة : «أليس لديكم شيء يؤكل؟» بل جلُّ ما تعلمه أنها توصلت أخيراً لتناول غدائها من مطبخ المنزل الذي تتام فيه حفلة النهار ، وتناول عشائها من مطبخ المنزل الذي يحتفل ليلا !!

• • •

كان شارع « جينزا » خاليا من المارة عندما اتجهت الفتاتان الى منزل «يونيه» في مدينة « شيمـاشي » • فأشارت « كاناكو » الى السماء وقالت :
ـ سيحالفنا الحظ هذا المساء • أليس كذلك ؟ اننا نرى الرجل في القمر !

لم تـرد « كوييمي » اذ كانت تفكـر بمعدتهـا الخاوية ، ولامت نفسها لعدم

تناولها عشاءهـا في مطعم منزل « فيميايا » قبل أن تغادره · واستدركت أمرهـا أمرا فقررت أن تأخـذ عشاءها في مطعم منزل « يوميه » أي في نفس المكان الذي تناولت فيه غداءها ·

ومن حسن الطالع أن ابنة صاحب ذلك المنزل الآنسة « مازاكو » كانت تنتظر قدومهما في مدخل منزلها ، وقد ارتدتكما توقعتا جلباباً موشى برسوم المثل دات الورود الثلاث المستديرة فاستقبلتهما قائلة :

ـ لم أكـن لأترقب وصولكما بهذه السرعة ·· لستما على عجلة من أمرنا ·· هيا ادخلا وكلا شيئاً ما قبل مسيرنا ·

عندما سمعت « كوبيمي » تلك الدعوة زال قلقهـا ، فاجتازت مسرعة ، عتبة مطعم « يوميه » الذي كان يمور بالأطباق المتنوعة المنتقية من احتفال النهار ·

وفيما كانت « كوبيمي » تتناول عشاءها ، اقتادت «ماراكو» زميلتها «كاناكو» الى غرفتها اذ كانت على وفق معها أكثر من جميع اللواتي يزرن منزل أبيها لأسباب منها أنهما في سن واحدة · وانهما كانتا زميلتين في مدرسة ابتدائية واحدة ·كما كان جمالها متعادلا ، ولكن الاهـم من ذلك كلـه أن « كاناكـو » كانت ترزقهـا بما فيه الكفاية !·

كانت « كاناكو » تبدو لعارفيها رزينة ، هادئة جدا حتي ليخالها من يراهـا لأول وهلة أنها تسقط من نفحة واحدة · والحقيقة أنها كانت واسعة الحيرة طلية الحديث ، كلمة منها تجلب السرور لرفيقتها « ماراكو » في حين كانت هذه صبيانية في سلوكها خاصة في قضايا الحب ، حتى ان امها لم توبخها عندما أوصت على جلباب موشى برسوم المثّل خشية أن تؤذي مشاعرها ·

كانت « مازاكو » طالبة في معهـد الفنون بجامعة « واريـدا » وكانت معجبة بالممثل السيـنـمائي (س) وانقلب اعجابها الى هيام بعد زيارته منزل أبيها · فملأت غرفتها برسومه · وفي يوم زيارته بالذات رسمت صورته على إناء للزينة ثم ملأته بالورود والأزهار وزينت مكتبها به !!

وقالت « كاناكو » لرفيقتها بوجوم :

ـ لقد وزعوا لائحة الأدوار لهذا اليوم كما رأيت
فأجابت « مازاكو » دون أن تعي ما تقول :
ـ صحيح !!
وعادت « كاناكو » لتضيف قائلة :
ـ لم يكن لي سوى دور بسيط • والواقع اني لن احظى بأفضل منه أبداً، وهذا ما يثبط عزيمتي • اني فتاة ضائعة يمر عمري تباعاً ولا ازال في عداد فتيات الكورس •
ـ اني متأكدة من أنك ستحصلين على دور رئيسي في العام القادم !
ـ بل سأشيخ واصبح مثل « كوبيمي » قبل أن أمنح الدور اللائق بي !!
ـ لا تفوهي بالحماقات • فأمامك عشرون عاما لبلوغ تلك المرحلة !

كان من البديهي ألا تتعرض الفتاتان في حديثهما للصلاة التي ستقيمانها في ذلك المساء فكل منهما تعلم دون توجيه الأسئلة ما يدور في خلد الأخرى •

ان « مازاكو » تنشد حب (س) و« كاناكو » تهفو للعثور على زوج • والاثنتان متفقتان على أن « كوبيمي » تسعى وراء المال • لذلك فان ابتهالاتهن واضحة ومعقولة • فاذا لم تتحقق أمانيهن فالقمر هو المذنب لا هن ! لقد كانت آمالهن مرسومة على وجوههن لانها آمال بشرية حقة ولا يشك من يقابلهن وهن يخطرن في ضوء القمر ، أن القمر يعلم صدق طويتهن ويستجيب لتمنياتهن دون تردد !!

وقالت « مازاكو » بعد صمت :
ـ هنالك من ترافقنا هذا المساء !
ـ أحقاً ذلك • ومن تراها تكون ؟؟
ـ خادمتنا الجديدة « مينا » وقد جاءت من الريف قبل شهر • وعبثاً رجوت أمي أن تبقيها عندها • ان أمي تقلق ، على حد قولها ، اذا لم يصطحبني أحد !
ـ وكيف تكون هذه الفتاة ؟

في هذه اللحظة بالذات بدت الخادم « مينا » منتصبة وراء الفتاتين وهي تفتح أبواب الردهة • فقالت لها « مازاكو » برعونة :

ـ أعتقد أنهم علموك أن تفتحي أبواب الردهة والصالات وأنت جاثية فردت « مينا » بسذاجة :

ـ نعم يا آنستي !!

استاءت « مازاكو » من صوت « مينا » الجاف · أما « كاناكو » فحبست ضحكتها عندما رأت فستان الخادم المصنوع من بقايا الثياب العتيقة ، وشعرها الشعث وذراعيها الطويلتين اللتين تنتهيان بمعصمين كانا أكثر خشونة من وجهها ·

والحق أن ملامح « مينا » كانت مثيرة بخديها الضخمين وعينيها الشبيهتين بثقبين صغيرين وفمها الذي اذا ما أطبقته نفرت منه سن أو اثنتان · وعلاوة على ذلك فقد كان من المحال أن يبدو على وجهها أي نوع من الانفعال !·

وهمست « كاناكو » في أذن « مازاكو » :

ـ يالها من حارسة !!

عندئذ اتخذت « مازاكو » موقفا جدياً وقالت لخادمتها :

ـ هل أنت متأكدة من أنك فهمت كل ما قلته لك صباحاً · وحشية أن لايكون الأمر كذلك أعود فاكرره الآن : عليك أن تلزمي الصمت بمجرد خروجنا الى الشارع فلا تفوهي بكلمة الا بعد اجتياز الجسور السبعة ، ان كلمة واحدة منك تفقدك كل ما ترجين من صلواتك ، كما أنه لا يحق لك أن تعودي القهقرى · وأعتقد أن ليس في هدين الشرطين صعوبة كبرى · والمهم أن تتبعي الركب الذي تتقدمه «كوييمي»·

وأردفت « مازاكو » :

ـ وسواء فهمت أم لم تفهمي ، فعليك أن ترافقينا وباستطاعتك أن تتمني أمراً ما ·· فهل فكرت في شيء ؟!

وردت « مينا » والابتسامة الباهتة تعلو شفتيها :

ـ نعم يا آنستي !!

وهنا ظهرت « كوييمي » وقد ملأت بطنها وقالت :

ـ اني مستعدة الآن ·

فسألتها « ماراكو »

ـ وهل تراك اخترت الجسور ؟

ـ نبدأ بالجسر «ميوشي» فهو يقوم فوق شقي النهر ولذا فهو بمثابة جسرين ألا تريان أني ذكية ؟؟

وأحدث النسوة يثرثرن عاليا وبشكل جماعي · كما لو كن يتبارين في سرعة الكلام ، وظللن هكذا حتى بلغن باب المنزل الخارجي ·

وعندما أدخلت « ماراكو » قدميها العاريتين في السوك (١) ، بانت أظافر رجلها مقلمة ومطلية الأمر الذي حمل « كويبمي » على القول ·

ـ يا لهذه الكياسة · أحمر الأظافر على « السوك » الأسود ·· ان القمر لن يقوى على مقاومة هذا الاغراء !

ـ نعم ·· أحمر الأظافر · سجلي هذا يا « كويبمي » !·

ـ اني أعرف اسم هذا الطلاء · فهو من صنع « ماكس » اليس كذلك ؟

وانفجرت الفتاتان بالضحك ·

· · ·

بدأت الرحلة بحلول المساء الأربع الى شارع « شوا » وكانت « كويبمي » في المقدمة · أما الشارع فكان على أهبة الركود لا يلوح فيه سوى قليل من المارة ·

وظهرت في السماء غمائم متناثرة ثم لم تلبث أن اندمجت بالغيوم الكثيفة المتجمعة في الأفق · وكان ضوء القمر ساطعاً لم تحجبه ، بعد ، السحب المنتشرة حوله·

وفي هدوء الليل كان صدى قرقعة « السوك » يتجاوب في الجو · وكانت « كويبمي » تتساءل في سرها : « ترى لماذا أشتهي المال بهذا المقدار ؟ » غير أنه أحد يحيل اليها في تلك الأثناء : أن كل ما تتمناه حقاً هو أن تذوب في ضوء القمر المنبسط على الرصيف أمامها ·

وكانت « ماراكو » و « كاناكو » تمشيان في الظل الذي تنشره « كويبمي » وراءها ، وحصرا يديهما مشتبكتان · وكانت نسائم الليل الرطبة تدغدغ أذرعهما مفتوحة الأكمام ثم تنزلق الى الأعماق لتصل الى صدريهما الندين · كما كانت صلواتهما تتحد باشتباك اصبعيهما أكثر من الافصاح بالكلام ·

---

(١) السوك · نوع من القباقيب اليابانية قليلة الارتفاع ·

أحدث « ماراكو » تتمثل في سرها صوت (س) العذب وعينيه الضيقتين وقد خيل اليها انها وهي ابنة صاحب افخم مطعم في المدينة لا يمكن أن تعتبر مثل المتعهدات العاديات ؛ ومع ذلك فهي لا تدري ما الذي يخامر خلدها فيوحي اليها أن أمنيتها لن تستجاب • وراحت تستعيد اللحظة التي كلمها فيها (س)•كم كان صوته رقيقاً وابتسامه بريئاً ولطيفاً • وعندما كانت تجتر تلك الذكريات وتستشمها، كانت تحس بتعرق يسري في جسدها من الركبتين وحتى الفخدين •• انها متأكدة من وجود جسم (س) في مكان ما من العالم أكثر من صحة ذكرياتها الباهتة •

والحقيقة أن الشك كان يؤلمها دون انقطاع !•

أما « كاكو » فكانت تحلم برجل غني متوسط العمر ، ومن الضرورة أن يكون سميناً حتى تبدو عليه امارات الثروة ، ولا تتم سعادتها الا عندما يغمرها رجل كهذا بحمايته الواسعة •

وأطبقت عينيها على تلك الأمنية ، ولكن التجربة كانت قاسية فان شكل ذلك الرجل كان يبتعد عن ذهنها بمجرد أن تفتح مقلتيها •

والتصقت الفتاتان معاً وكأنهما على اتفاق الى «ميناء التي كانت تسير خلفهما منتشرة بكماف جنابها ؛ ويداها على خديها وعيناها مسمرتان في الفراغ ولا يبدو على وجهها أي انفعال • وبدا للفتاتين أن سير « مينا » خلفهما يفسد صلواتها وتمنياتهما !!

وظهرت أمام الفتيات أضواء مصابيح كهربائية شبيهة ببرك الماء وذلك على امتداد الأبنية الحديثة التي كانت تخفي عنهن ضوء القمر •

وبعد قليل بدا جسر « ميوشي » أول الجسور السبعة الواجب قطعها • كان الجسر مبنياً على شكل خط متكسر بسبب انقسام مياه النهر هناك الى مجريين • ولجسر «ميوشي» حاجز خسيس ، وعلى زواياه الأربع قناديل قديمة العهد يضم كل منها مجموعة من المصابيح ولكنها في أكثرها مطفأة • وكان ضوء القمر يطفو على مياه النهر فيكسبها لمعاناً لجينياً رائعاً !•

وشبكت الفتيات أيديهن عند مدخل الجسر استعداداً للصلاة كما فعلت «كوييمي» ثم مرن مشرقات النفوس رغم أن السير فوق الجسر كان مُرفقاً بنوع

من الحذر • وكان من المفروض حسب اجتهـاد « كوبيمي » أن يصلين أربع مرات عند اجتياز ذلك الجسر • مرة قبل اجتياز ذراعه الاولى وأخرى بعدها ، ومرة قبل اجتياز ذراعه الثانية وأخـرى بعدهـا - ذلك لانه بمثابة جسرين منفصلين حسب منطق « كوبيمي » •

وعندمـا وصل ركب الفتيات الى الادارة المركزية كنّ قـد أنجـزن فروض الصلوات الأربع • وقد تمسست « كناكو » و « ماراكو » الصمداء لعبورهن ذلك الجسر دون وقوع حادث مؤسف •

وحدثت « ماراكو » نفسها واستنتجت أنهـا تفضل الموت عـلى أن تفقد (س) وضحت تلك الفكرة في رأسها بعد قطع الجسر التوأم • أما « كاناكو » فكانت تعتقد أن الحياة لا تستحق التضحية اذا لم يكن هنالك رجل يحميها ويصونها •

ولمحت عينـا « ماراكو » فجـأة ونظرت الى الوراء فرأت « مينا » تمشي مطبقة عينين ، ممسكة اليدين بتقى وورع • فقالت في سرها • « لا يمكن أن تكون صلاة هذه الفتاة الساذجة مستجابة مثل صلاتها لانها تتوجه بصلاتها الى الفراغ وقلبهـا الذي لا ينبض بأي شعور سام جامد وغبي دون شك !•

واتجهت الفتيات نحو الجنوب بمحـاذاة النهـر فوصلن الى خطوط الحافـلات الكهربائية وقد باتت أخر قاطـرة • وهناك أحست « كاناكـو » فجأة بآلام غريبة تنهش أحشاءها • وحمت تلك المضايقات بتأثير محاولة نسيانها وكبتها مؤقتاً ؛ ثم عادت من جديد لتجرحها وتشوشها • وكان الجسر الثالث «تسيكيمجي» أمامهن •

عند مدخل ذلك الجسر الكالح الواقـع في قلب المدينة رأت الفتيات صفصافة مغروسة على مـا يبدو وفق التقاليد الدينية • صفصافة وحيدة في أرض الشارع المرصوفة • وكانت أوراق تلك الشجرة تهتز بفعل نسيم النهر تبعاً للتقاليد أيضاً• وهكذا بدت لهن تلك الشجرة وكأنها وحدها حية في ذلك الليل المدلهم الذي ماتت فيه سائر الأشياء !•

وقفت « كوبيمي » تحت الصفصافـة وضمت يديهـا قبل أن تجتاز الجسـر « تسيكيمجي » مدفوعة بالمسؤولية التي أخذتهـا على عاتقها ازاء الفتيات • أمـا

الصلاة فقد اعتادت منذ زمن بعيد اهمالها • وكان المهم عندها أن تمضي الرحلة بسلام •

لم يكن الجسر الثالث جميلا غير أن الفتيات قطعنه بسرور وتنشق بعد اجتيازه رائحة البحر وملوحته • واشتدت آلام « كاناكو » واخذت تهددها بالقيء ، وكادت المسكينة تفقد توازنها • فأطلت « مازاكو » في سيرها بقلقها على صديقتها ، ولكنها لم تكن تستطيع أن تسألها عن سبب آلامها • غير أن « كاناكو » أومأت باشارات معبرة عن نوع مشاعرها المؤلمة الغريبة !

والواقع أن « كاناكو » كانت فريسة رغباتها • فقد كان يخيل اليها في ذلك الجو الساحر أن رجلها قريب منها وأن ليس عليها الا أن تمد يدها لتناله • وفي الوقت ذاته كانت تشك في أن تصل اليه يدها • واتخذ وجهها لون الأموات وتصبب العرق على جبينها وأحست أنها بمقدار اشتداد آلامها في أحشائها كانت أمانيها وتمنياتها تنسحق عنها وان صلاتها فقدت سحرها واستنتجت أخيرا ان امالها لم تكن سوى اوهام صبيانية فارغة فأخذت تمشي وهي تجاهد موجات الحرقات الداخلية •

وعند ظهور الجسر الرابع وضعت يدها بحمة على كتف « مازاكو » وبحركة تمثيلية أشارت الى بطنها وهزت رأسها وكانت خصل شعرها قد التصقت بخديها من تأثير العرق السائل • وفجأة استدارت الى الوراء وراحت تعدو بسرعة نحو خطوط الترام •

فكرت « ماراكو » أن تركض اثرها لتقبض عليها وتعيدها لكنها تذكرت أن سكوتها معناه تعريض أمانيها للفشل فاكتفت بالنظر اليها أسفة !•

لم تلحظ « كوييمي » ما حدث الا عندما بلغت أول الجسر حيث كانت «كاناكو» تعدو تركض كالمعتوهة في ضوء القمر دون أن تأبه لهندامها وما يحدثه قبقابها من جلبة •

ورأى الجميع هناك حيث تتجه « كاناكو » سيارة جاثمة في احدى الزوايا !!

اجتازت الفتيات الجسر الرابع « تريفيما » في الاتجاه المضاد للجسر السابق

وصلين بحركات متشابهة،وكان اسم الجسر مكتوبا بأحرف بيضاء على لوحة معدنية مثبتة في ركيزة عند مدخله • أما الجسر ذاته فكان غارقا في أمواج الظلام الحالكة!•

وكان بالقرب من الجسر كوخ مهدم ، مضاء بنور باهت وحوله أصص الورود والأزهار وقد علق على بابه اعلان جاء فيه : « لدينا مراكب للنزهات وقوارب صيد وشباك وعمال لجر القوارب » •

ولاحظت الفتيات أن الغيوم أخذت تتجمع لتغطي وجه السماء وأن القمر الساطع قد اختفى تحت طيات السحب المتلبدة •

وقطعت الفتيات جسر « تريفينا » دون وقوع حادث ، أما الجسر الخامس فكان بعيداً وكان عليهن أن يحاذين النهر الذي انحرف في سيره فشكّل زاوية قائمة • وكانت أغلب المباني القائمة على يمينهن مطاعم وعن يسارهن مشاريع بناء جديدة • ولم يكن حولهن مبنى بارز سوى مستشفى القديس لوقا بصليبه الفحم المذهب الذي يعلو قبته •

وتابعت النساء الثلاث سيرهن بصمت واخذت قطرات المطر تسقط على وجوههن فتفاءلن لسقوط المطر باتجاه سيرهن •

وهاهو جسر « أكاتسيكي » الخامس يواجههن بدعائمه المطلية بالكلس فبدت لهن وكأنها أشباح بيضاء وسط ذلك الظلام • وتعثرت « ماراكو » عند المدخل،وهي تصلي ، بقسطل حديدي وكادت تسقط !•

لم يكن الجسر طويلا فأسرعت النساء وقطعنه وعند وصولهن الى الضفة الثانية وقع حادث مؤسف لم يكن بالحسبان • فقد قابلت « كوبيمي » امرأة مبللة الشعر وبيدها وعاء معدني وجلبابها القذر يتطاير أمامها •

رمقت « مازاكو » تلك المرأة بنظرة فاحصة غمرتها قشعريرة لدى رؤيةوجهها الأصفر وشعرها المشعث المبتل •

وتوقفت تلك المرأة على الجسر والتفتت اليهن وقالت :

ـ أرى « كوبيمي » أليس كذلك ؟ لقد مضى على ذلك قرون انك تتجاهلينني يا كوبيمي ألا تتذكرين ؟؟

ومدت المرأة عنقها لتظهر نفسها لكوبيمي ثم قطعت عليها الطريق • أما « كوبيمي » فأطرقت ولزمت الصمت •

وتابعت المرأة كلامها بصوت حاد :
ـ اني عائـدة لتوي مـن الحمامات ·· لقد مضت قرون عـلى لقائنا هناك يا « كوييمي » !!

وأحست « مازاكو » بكف تلك المرأة يهبط على كتفهـا فنظرت اليها بازدراء وتابعت مسيرها تاركة « كوييمي » معها ·

لقد عرفت « مازاكو » تلك المرأة فهـي « جيشا » قديمة واسمها « كورين » · وكانت رغم سنها تنتهج سلوك اليافعات مما اضطرهـم لشطب اسمها من قائمـة « الجيشات » وهي دون شك صديقة « كوييمي » !!

وكان الجسر السادس « ساكيه » يقابل المتاتين ويشير اليه سهم معدني مطلي باللون الأخضر · وقد أسرعت « مازاكـو » بانجاز صلاتهـا في نهاية الجسر ولمـا التفتت الى الوراء ساءها تغيب « كوييمي » عن الركب كما ساءها أن ترى « مينا » خلفها بهيئتها الباردة !!

وسقط المطر رذاذاً فابتهجت « مازاكو » وكان الطريق أمامها غاصاً بالحوانيت والأبنية التي حجبت النهر عن الأنظار كما كان الظلام دامساً !
ولكن لا بأس عليها فهي لا تخشى التنزه في الظلام حتى ولوكان الوقت متأخراً· لأن العرض الذي تهفو اليه يكسبها شجاعة · ولم يكن مـا يزعجها في تلك الأثناء سوى قرقعة «صوك» « مينا » ·!

صارت « مازاكو » تتطير من وجود « مينا » خاصة بعد أن أصبحتا وحيدتين· وكانت تتساءل : « ترى ماذا يمكن أن تنشد هذه الفتاة القروية من صلاتها · وما تكون رغباتها وأمانيها ؟

لقد ظلمت خادمتها اذ خالتها قطعة من الظلام · أما « كاناكو » و «كوييمي» فما كانتا غريبتين عنها لأنها تعرف أهدافهما وآمالهما ·

حاولت « مازاكـو » بيأس استعادة ذكرى السيد (س) وتمنت أن تكون تلك الذكرى ملتهبة أكثر من المعتاد · لقد تصورت شكله ورنة صوته ومظهره الوديع

لكن صورته غابت عن خيالها فجأة وكان عليها أن تقطع الجسر السابع • فالأضواء التي لاحت لها من بعد أخذت تبدو قريبة عند مدخل الجسر « بيرن » الذي قرأت اسمه على ركيزة من الاسمنت المسلح • ولمحت « مازاكو » الى يمينها من الجهة الثانية للنهر معبد « تسيكيجي هونكانجي » بقبته الخضراء المرتفعة • وبما أنه كان معروضاً عليها أن تسلك طريقاً مغايراً عند العودة فقد أخذت تستعيد معالم الأماكن الواجب اجتيازها ثم أرسلت تنهيدة ارتياح وشبكت يديها عند مدخل الجسر وراحت تصلي باهتمام بالغ • وفي نفس الوقت لحظت بطرف عينها « مينا » التي كانت تسير خلفها وهي تقلدها في سيرها كالمادة فاضطربت وخالتها تهزأ بها مما جعلها تنسى الفرض من صلاتها وقالت في سرها • « ما كان علي أن أصطحبها فهي ثقيلة الظل » •

وفي هذه اللحظة بالذات سمعت « مازاكو » صوت رجل يناديها فأحست بتوتر ومضايقة •

ثم وقف أمامها شرطي شاب قال لها بصوت حاد :

ـ ماذا تفعلين هنا أيتها الفتاة في هذا الليل البهيم وفي هذا المكان !!

لم تجب « مازاكو » فكلمة واحدة تنبس بها كفيلة بأن تعرضها لمصيبة نفسية ولكنها أدركت حالا من أسئلة الشرطي أنه خالها تود الانتحار في مياه النهر •

حاولت « مازاكو » أن تلفت اهتمام « مينا » أملا في أن ترد على أسئلة الشرطي نيابة عنها فشدت طرف ثوبها لتوقظ انتباهها الى الوضع لكن « مينا » كانت بعيدة عن الفهم وكان فمها مغلقاً أبدا • عندئذ تأكدت « مازاكو » أن « مينا » مقررة على ملازمة الصمت استجابة للتعليمات التي تلقتها •

وازدادت لهجة الشرطي قسوة وقال :

ـ أجيبي •• وردي حالا !!

رأت « مازاكو » أن أفضل حل لمشكلتها أن تركض حتى الضفة الثانية من النهر حيث تتمكن بعد ذلك أن تشرح وضعها للشرطي العنيد فاندفعت على التو بعد أن تخلصت من يده وقلدتها بذلك « مينا » غير أن الشرطي عاد فقبض على ذراع « مازاكو » في منتصف الجسر وقال لها بغضب :

ــ تحاولين التخلص مني !؟

وهنا صرخت « مازاكو » دون وعي قائلة :

ــ أتخلص منك ! يا للفكرة التافهة •• دعني انك تؤلمني !•

وهكذا تحولت ابتهالات « مازاكو » الى نقمة بلحظة عين ، خاصة عندما شاهدت والغيظ يتآكلها خادمتها «مينا» على الضفة الثانية من النهر وقد قطعت الجسر السابع وأنهت صلاتها الرابعة عشرة بسلام •

وقصت « مازاكـو » بعد عودتها على أمهـا ما جرى لهـا فأنبت أمهـا الخادم وقالت لها :

ــ ولمن كنت تصلين يا « مينا » ؟

ولكن « مينا » لم تجب الا بابتسامة باهتة كالمعتاد •

وتحسنت حالة « مازاكو » بعد أيام ونسيت مصيبتها فأخذت تتوسل الى «مينا» وتسألها للمرة المئة :

ــ ترى ما كان نوع صلاتك يا «مينا» • ولمن كنت تصلين • قولي فبامكانك الآن أن تجيبي بصراحة •

غير أن « مينا » كانت ترد دومـا بابتسامة صفراء مرعبة مما حمل «مازاكو» على القول :

ــ انك حقاً مخيفة يا « مينا » !

وبحركة فجائية دفعت « مازاكو » عنق «مينا» برؤوس أصابع يدها ذات الأظافر المقلمة ولكن لم تحس «مينا» بأي ألم •

أما « مازاكو » المسكينة فقد أصيبت على الفور بخدر يتمشى كالشلل في أناملها تلك وبات من الصعب عليها أن تعرف ما تفعله بيدها !!

ترجمها عن الفرنسية
فارس صويتي

قصة من أمريكا

حب ابيكاك وموته

للكاتب الامريكي[1]

كورت فونيهوت

كفى ! لقد حلّ ، أخيراً ، الوقت المناسب ، كي أروي حقيقة صديقي إبيكاك ، وخاصة أنه قد كلف المولين ٩٢٧ر٤٣٤ر٧٧٦ دولاراً و ٥٤ سنتاً . وبما أنهم قد صرفوا هذه الأموال الطائلة ، فمن حقهم أن يعرفوا الحقيقة كلها . عندما وضع الدكتور اورماندفون كليفنشتاوث مخطط إبيكاك بين أيدي حكومتنا ، أبرزت صحفنا هذا الخبر ونشرته في العالم كله . وبعد ذلك أصابها صمت قاتل ..... وتظاهر زعماؤنا بأن ما حدث لابيكاك هو سر عسكري . أما في الواقع فليس هناك أي سر . لقد صرفوا على إبيكاك هذه الأموال الطائلة ، في حين أنه عمل بشكل مخالف تماماً لما أرادوا له وخططوا . وإليكم شيئاً آخر : إنني أريد تزكية إبيكاك وتبرئته . من المحتمل أنه لم يرض رؤساءنا وقادتنا من بعض النواحي ، لكنه ، مع ذلك ، كان نبيلا ، كريماً ، شهماً ، نابغاً . أجل لقد كان عقلا عظيماً . ولم يكن لدي صديق أفضل منه . فلتدخل ، يا إلهي ، الرحمة والطمأنينة إلى روحه !

يمكن إعتبار إبيكاك آلة . فقد كان شبيهاً بها من حيث الشكل . غير أنه كان أقل شبهاً بالآلة من أكثرية معارفنا وأصدقائنا . ولهذا فقد أحبط مشاريع قيادتنا وأفسد خططها ومراميها .

كان إبيكاك يشغل الطابق الرابع بكامله من كلية الفيزياء في معهد « فاياندوت » ، واذا لم نتطرق الى صفاته الروحية ، فقد كان عبارة عن سبعة أطنان من البكرات الالكترونية والأشرطة والمحولات والمفاتيح الموجودة في بلدة كاملة

(١) كورت فونيهوت : كاتب امريكي تقدمي معاصر ، إنساني النزعة ، ناقد لامريكا ولنمط الحياة الامريكي .

من الخزائن الفولاذية • وكان يتزود بالطاقة من الشبكة العادية للتيار المتناوب بدقة وضبط كاملين وكأنه ثلاجة أو مكنسة كهربائية •

وحسب فكرة فون كليينشتاوت ورؤسائنا ، فقد كان هذا العقل الالكتروني من الصنف الممتاز ، وعليه ، اذا لزم الأمر ، أن يرسم مسار الصاروخ من أية نقطة على سطح الكرة الأرضية الى الزر الأوسط من السترة العسكرية للقائد العسكري المعادي •

لقد كانت التقنية الالكترونية حتى الآن في خدمة الحكومة • ولهذا فعندما اطلع رجالنا على مخططات إبيكاك لم يستطيعوا الانتظار الى حين الانتهاء من بنائه• وكلما كانت الأعمال العسكرية أكثر تعقيداً ، أصبحت الآلات الالكترونية الحاسبة أعقد وأصعب وأدق • ويعتبر إبيكاك ، على الاقل بالنسبة لجيلنا ، أكبر عقل إلكتروني في العالم • وقد بدا هذا العقل الالكتروني عظيماً جداً ، حتى أن فون كليينشتاوت نفسه كان غير قادر تماماً على تفهمه والتعامل معه •

ولن أشرح بالتفصيل طريقة عمل إبيكاك ، ولكن سأذكر فقط بأن المسألة كانت تسجل على ورقة ، ثم تدار مختلف الأقراص والمفاتيح ، اللازمة لتقرير المسألة المحددة ، ثم يدخلون فيه برنامجاً محولاً الى أرقام بواسطة المفاتيح ، التي تشبه مفاتيح الالة الكاتبة • أما إبيكاك فقد كان يقدم الاجوبة على شريط ورقي ، وكنا نزود إبيكاك ، مسبقاً ، باسطوانة كبيرة من هذا الشريط • وخلال أجزاء صغيرة من الثانية كان إبيكاك يقرر ويحل تلك المسائل ، التي كانت بحاجة الى عشرات من أمثال إينشتين كي يقرروها طيلة حياتهم • ولم يكن ليغيب عن ذاكرة إبيكاك أي خبر يقدم إليه إذ كان يعرض علينا الشريط الورقي باستمرار وانتظام •

وقد تجمعت لدى محاربينا مجموعة هائلة من المهام الملحة والعاجلة حتى أن إبيكاك اضطر للعمل ست عشرة ساعة يومياً ، وكان المشرفون يعملون بالقرب منه في نوبتين ، كل نوبة تستمر ثماني ساعات • وهنا تبين أن إبيكاك لن يصل الى تلك المواصفات المقررة له • لقد كان يعمل ، بالطبع ، أسرع وأدق وأفضل من أي عقل

إلكتروني آخر ، ولكن كان ينتظر من هذه الآلة الالكترونية الممتازة أكثر من ذلك • ترى هل أصابه الكسل أو الخمول ؟! لا ، لكنه بدأ يقدم الاجوبة بشيء من التقتير والاضطراب وكأنه مصاب باللعثمة • وقد حسبنا نحن أكثر من مئة مرة جميع التماسات وفتشنا الأسلاك وأعدنا تفتيشها وبدلنا جميع البكرات دون فائدة حتى أن فون كليفشتاوت تسلق الحائط بنفسه •

ومع ذلك فقد تابعنا العمل مع إيبكاك • وكنت وزوجتي ـ التي كانت تدعى آنذاك هيلين كلفالين ـ نعمل في النوبة الليلية من الساعة الخامسة مساء وحتى الثانية بعد منتصف الليل • ولم تكن قد أصبحت زوجتي بعد • فالوقت لم يكن ليسمح لنا بالزواج •

ورغم ذلك فقد ابتدأ حديثي مع إيبكاك بهذا الموضوع بالذات • لقد أحببت هيلين كلفالين : فشعرها الذهبي وعيناها الداكنتان ، وكل شيء فيها ، يبدو لي قضاً دافئاً • وكانت لا تزال ماهرة جداً في الرياضيات ، وبالتالي فقد كانت علاقتي بها علاقة عمل بحتة • وكنت أنا أيضاً مختصاً في الرياضيات ، ولهذا السبب رأت هيلين أن زواجنا لن يكون سعيداً • ولم أكن لأعاني من الحياء أو الخجل الشديدين، اذ لم تكن ثمة مشكلة عويصة ، فأنا أعرف جيداً ما أنا بحاجة اليه ، وكنت أرجوها عدة مرات كل شهر :

ـ هيلين ! كفاك تصنعاً وتزوجيني •

وفي يوم من الأيام ، وبعد أن كررت ثانية هذه العبارة قالت لي دون أن ترفع عينيها عن عملها:

ـ يا للرومانسية ! يا للشاعرية ! ثم أضافت : آه من علماء الرياضيات ! إنهم قادرون على أن يرموا بقلوبهم بين الأقدام ، وأن يسرفوا في تقديم الأزهار • وحركت المفتاح ثم أضافت لكن الـ CO_2 المتجمد أدفأ منهم بكثير •

شعرت بالاستياء ، خاصة أن الـ CO_2 المتجمد هو الجليد الجاف ، ثمأجبتها:

ـ إسمعي ! كيف ترددين مثل هذه الاقوال • إن الروح الرومانسية لدي ليست أقل مما هي لدى أي إنسان آخر • لكن مشكلتي تكمن في عدم استطاعتي إيجاد الكلمات الدافئة • إن في قلبي بلبلا يصدح ويغني ويزغرد ، وعلى لساني ديك يصيح •

فأجابتني بخبث واستهزاء :

ـ حاول ! قل لي هذه الكلمة العذبة بحنان ومهارة كي أشعر بالدوار في رأسي • حاول ! هات ما عندك !

ـ عزيزتي ! ملاكي ! حبيبتي ! تزوجيني من فضلك !

وذهبت محاولتي أدراج الرياح ، وبدت عباراتي عبية لا أمل منها ، ذلك لأن هيلين لم تتأثر بها بل تابعت لف عتلات التثبيت على المنضدة ثم قالت :

ـ حسن جداً ، ولكن بلا فائدة •

وفي هذا المساء ، خرجت هيلين قبل انتهاء الدوام ، وتركتني غارقا في همومي بالقرب من إيبكاك • وبما أنني كنت مرهقاً ، فقد جلست خلف اللوحة ، وحاولت ابتكار شيء ما شاعري الطابع • لكن كل ما دار في رأسي كان مشابهاً لما يرد في « نشرة جمعية الفيزياء الأمريكية » •

وأعددت إيبكاك من أجل حل المسألة التالية فاتحاً المتلة دون اهتمام وبلا رغبة • لكنني كنت تعباً منهكاً لدرجة أنني لم أتمكن من إدارة سوى نصف المفاتيح، أما المفاتيح الأخرى فقد بقيت كما كانت عليه في الوضعية السابقة•كانت الدارات الكهربائية مربوطة كلها بشكل منتظم ، ولكن دون فائدة وبلا معنى • وهنا وبدافع من الشقاوة والفضول ، كتبت على المفاتيح سؤالا مرمزاً بواسطة شيفرة بسيطة طفولية « الأرقام عوضا عن الأحرف » : أ ـ ١ ، ب ـ ٢ ، ت • ٣ ث : ٤ وهكذا حتى نهاية الأحرف الهجائية • وبعدها كتبت الأحرف التالية : « ٢٤ ـ ١ ـ ٩ ـ ١ ـ ١٨ ـ ٢٨ ـ ١ ـ ٢٥ ـ ١ ـ ١٨ ـ ٢٤ ـ ٢٣» التي تعني «ماذا علي أن أعمل؟» •

فتحركت أوداج إيبكاك وظهرت خمسة سنتيمترات من الشريط الورقي • ألقيت نظرة على هذا الجواب الفارغ للسؤال الغبي : « ٢٤ ــ ١ ــ ١ ــ ٢٨ ــ ٢٣ ــ ٦ــ٢٣ــ٢ــ٢٢ » وحسب نظرية الاحتمالات فلا توجد أية فرصة أو إمكانية ليكون ثمة معنى ما خلف هذه المجموعة من الارقام ، فمن المستبعد أن تتكون كلمة ما من ثلاثة أحرف • وهنا فسرت هذه الارقام ورأيت بأم عيني الجملة التالية التي لم أتوقعها : « ما الذي حل بك ؟ » • وعندما غرقت في الضحك ، فهل من المعقول أن تحدث مثل هذه المصادفة العجيبة ! ومن أجل التسلية وتمضية الوقت ، كتبت بالارقام ، الجملة التالية : « إن صديقتي لا تحبني » فجاءني جواب إيبكاك بسرعة وحماس ، على صيغة سؤال « ماذا تعني الصديقة ؟ وماذا يعني الحب ؟ » وهنا تأثرت بشكل لا يوصف ، ولم يعد لي أي مجال لشك • فوضعت المفتاح في الاتجاه المطلوب ، ثم حملت قاموس « ويبستر » لمفردات اللغة الانكليزية ووضعته على الطاولة ، لأن تعاريفي ذات الأفق المحدود لا تجدي مع آلة دقيقة مثل إيبكاك • وأخبرته بكل شيء عن الصديقات وعن الحب ، عن عدم حب صديقتي لي لأنني خال من الروح الشاعرية • وبما أن الحديث قد تطرق الى الشعر فقد اضطررت الى اعطائه تعريفاً دقيقاً للشعر •

ــ « وهل هذا شعر ؟ » وبدأ إيبكاك يتحدث ويدق بسرعة كبيرة وكأنه ضاربة آلة كاتبة تعاطت الأفيون • ولم يبق أي أثر للارتباك والتلعثم السابقين • لقد وجد إيبكاك نفسه أخيراً • واندفع الشريط الورقي من البكرة كالمسعور وتكدس على الارض • وحاولت إقناع إيبكاك أن يلتزم الاعتدال ولا يسرع ، ولكن عبثاً ، فقد انطلق إيبكاك يخلق ويبدع ويبتكر المعاني الرقيقة • واضطررت أخيراً الى قطع التيار الكهربائي عن إيبكاك كي لا يحترق •

وبقيت حتى الفجر أفسر الارقام ، وما إن أطلت الشمس بقامتها الطويلة على أعالي معهدنا عبر الأفق ، حتى كنت قد انتهيت من نقل قصيدة شعرية مؤلفة من مئتين وثمانين سطراً ، ووقعت إسمي في نهاية القصيدة • وكان اسم القصيدة « الى هيلين » • وبالطبع أنا لا أفقه شيئاً في الشعر ، لكنني أعتقد بأن القصيدة كانت

رائعة وأذكر بأنها بدأت بالعبارات التالية : « في الوادي السحيق ، مالت شجرة الصفصاف الى النبع تمجده وتحميه ٠٠٠٠ أينما ذهبت سأكون ظلك يا هيلين ! » ٠

طويت الورقة التي كتبت عليها القصيدة ، ثم وضعتها تحت الأوراق على طاولة هيلين ٠ وأعدت مفاتيح إيبكاك الى وضعها السابق من أجل حساب مسار الصواريخ ٠ ثم أسرعت الى منزلي ، غير قادر على الوقوف على قدمي ، حاملا في الحنايا هذا السر العجيب ٠

وفي المساء ، عندما ذهبت ثانية الى العمل ، رأيت هيلين تبكي متأثرة بالقصيدة٠
ـ يا للجمال ! يا للروعة ٠ هتفت هيلين عندما رأتني ٠

وبقيت هيلين طيلة يومها هادئة خفرة ٠ وفي منتصف الليل قبلتها للمرة الأولى في الزاوية الواقعة بين مجموعة المكثفات وبين ذاكرة إيبكاك المغناطيسية ٠

وعند انتهاء نوبتي ، كنت قد حلقت الى السماء السابعة من شدة سعادتي ، وأحسست برغبة كبيرة في أن أروي لأحد ما كيف تم هـــذا كله ٠ وقررت هيلين ملاعبتي فقالت بأن لا داعي لمرافقتها ٠ وهنا أعدت وضع مفاتيح إيبكاك الى الوضعية السابقة ، بعد أن خرجت هيلين ، وأعطيته تعريف القبلة ، ثم حاولت أن أقص عليه لذة القبلة الاولى ٠ فانشرح صدره ، ثم بدأ يطلب مني تفاصيل أخرى ٠ وكتب إيبكاك في هذه الليلة أربعة أبيات شعر جميلة بعنوان « القبلة » :

« الحب ـ هو نسر ذو مخالب لامعة كقماش الأطلس ٠
الحب ـ هو صخرة تنبض بالدم ٠
الحب ـ هو نمر أرقط حريري الفم ،٠٠٠
هو البرق بألوانه ومناقيده !٠٠٠ هذا هو الحب ٠ » ٠

ووضعت الاشعار ثانية على طاولة هيلين ٠ لقد كان إيبكاك مستعداً للتحدث عن الحب والعواطف بلا نهاية ، لكنني كنت قد استنفدت كامل قواي ، فقطعت التيار الكهربائي عن إيبكاك قبل أن ينهي حديثه ٠

كان « للقبلة » أثرها الواضح فبفضلها لانت عريكة هيلين ٠ وبعد أن قرأت

الأشعار بصوت حالم رفعت عينيها إلي ، وكأنها تنتظر مني شيئاً ما • فتظاهرت بالسعال ، ولم أنبس ببنت شفة • ثم أعرضت عنها ، متظاهراً باستغراقي في العمل وانشغالي به • لأنني لم أستطع أن أعرض عليها الزواج قبل أن أحصل من إيبكاك على العبارة الهامة الضرورية لذلك •

لقد كنت مضطراً لاستغلال تلك اللحظة ، التي خرجت فيها هيلين من الغرفة• أدرت إيبكاك بسرعة ، وما كدت أضغط على مفاتيحه ، حتى بدأ يترقع ويطقطق وكأنه مصاب بمس من الجنون • ثم سألني : « أي فستان ترتدي هيلين اليوم ؟ » ، وسألني ثانية : « قـل لي بدقة كيف تبدو هيلين اليوم ؟ هل حازت الأشعار عـلى إعجابها ؟ » وكرر علي هذا السؤال مرتين •

لقد كان من المستحيل التحدث الى إيبكاك واستشارته قبل الاجابة على أسئلته• فهو لا يستطيع الانتقال الى مسألة جديدة ، قبل حل المسألة السابقة • واذا ما طرحت عليه مسألة لا يمكن حلها ، فانه يستمر في تكريرها وحلها الى أن يحترق • أخبرته بسرعة كيف تبدو هيلين ، وادرك معنى كلمة « لذيذة » ، ثم بدأ يؤكد لي بأن أشعاره الرائعة قد سيطرت على هيلين وحازت على إعجابها • فقلت له : « إنها تريد الزواج مني » ملمحاً بذلك الى رغبتي في الحصول على عبارات جميلة رقيقة لأطلب يدهـا وقلبها • فسألني مستفسراً : « قل لي ما معنى كلمة الزواج ؟ » •

صرفت على شرح هذا السؤال الصعب أقل عدد ممكن من الأحرف • قال لي بعدها إيبكاك :

« حسناً ، لتقل لي متى ، وأنا مستعد للزواج منها • » •

أدركت حينئذ هذه الحقيقة المرة والمضحكة • وبعد أن فكرت في الأمر ملياً ، تبينت بأنه لم يكن هناك مخرج آخر • لقد حدث هذا حسب قوانين المنطق الحديدية، وأنا المسؤول عن هذا كله ، فأنا بنفسي حدثت إيبكاك عن الحب ، وعن هيلين • وها هو إيبكاك قد أحب هيلين آلياً • ومهما كان الأمر محزناً ، فقد اضطررت الى مخاطبة إيبكاك بصراحة تامة :

« إنها تحبني ، وتريد أن تتزوج مني » ٠

فثار إبيكاك ، وبدأ يطقطق ويزمجر بعصبية وانزعاج ثم سألني غاضباً :
« وهل شيمّرك أفضل من شعري »

فاعترفت له قائلا : « لقد نسبت أشعارك الى نفسي » وكي أخفف من تبكيت ضميري قلت له مغتاظاً : « لقد خلقت الآلات من أجل خدمة الناس » ثم ندمت بعد ذلك على ما قلته ٠

ــ « إشرح لي بدقة ما هو الفرق ؟ وهل البشر أذكى مني ؟ »

ــ « أجل » أجبته بتحد وعناد ٠

« إذن قل لي ماهو حاصل ضرب ٤٩٥٧٤١٥٨ في ٤٣٤٥٩٨٥٨٧٩ » سألني إبيكاك ٠ شعرت بالعرق يتصبب من جبيني ، وبقيت أصابعي على المفاتيح ، واهنة خائرة ٠

زمجر إبيكاك وطقطق ثم أعطى الجواب « ٨٤٢٧٦٨٢١٠٤٩٥٧٤١٥٨ » وصمت لحظة ثم أضاف : « بالطبع ! » ٠

فقلت له يائساً ، محاولا أن أذهله بكلمة علمية لا يعرفها : « يتركب الناس من مادة البروتوبلازما »(١) ٠

ــ « وما هي البروتوبلازما ؟ ولماذا هي أفضل من المعدن أو الزجاج ؟ هل هي مقاومة للنار ؟ هل هي قوية جداً ؟ » ٠

قلت له كاذباً : « البروتوبلازما مادة لا تفنى ٠ إنها مادة خالدة » ٠

قال إبيكاك متحفظا ، منتقلا الى الموضوع المحفوظ بدقة في ذاكرته المغناطيسية :
« إنني أكتب الشعر أفضل منك » ٠

قلت له . « لا يمكن للمرأة أن تحب آلة ٠ هذا كل شيء » ٠

---

(١) البروتوبلازما : الخلية الاولى ٠

ــ « لماذا ؟ »

ــ « هكذا قدّر لها ! »

قال إبيكاك : « أعطني تعريفاً من فضلك • »

ــ « القدر إسم يعني الأحداث الحتمية المعدة مسبقاً » •

فظهرت على الشريط الورقي الارقام التالية . « ١ ــ ٢٦ ، ١ ــ ٢٦ ، ١ــ٢٦ » التي تعني : « آه ، آه ، آه ! » • وهكـذا أجهزت عليه أخيراً ، ولاذ بالصمت ، لكن دلائله كلها اصطبغت بلون أحمر دموي ، ووجه كامل طاقاته وقدراته ، حتى « الواط » الأخير ، للصراع ضد تعريف القدر ، مخاطراً بحرق بكراته وأشرطته • وتسرب الى أذني كيف كانت هيلين تركض في المشى وكأنها ترقص فرحاً • وكان الوقت قصيراً للغاية لا يسمح بطلب النصيحة من إبيكاك • وأحمد الله أن وصلت هيلين بسرعة وحالت دون ذلك • فقد كان من القسوة والجور بمكان أن أطلب منه إيجاد الكلمات المناسبة لاقناع عشيقته كي تتزوجني • ولم يكن هو قادراً على الرفض لأنه كان آلة • لقد أنقذته من هذه الاهانة القاسية •

وقفت هيلين بالقرب مني ونظرت الى قدميها وحذائها • قبلتها وعانقتها عناقاً طويلا حاراً • لقد تم وضع الأساس الرومانسي لعلاقتنا بمساعدة أشعار إبيكاك • ثم قلت لها :

ــ عزيزتي هيلين ! إن أشعاري التي كتبتها لك تحوي عواطفي الصادقة نحوك• أتتزوجينني ؟

فأجابتني بهدوء :

ــ أجل أتزوجك ؛ ولكن عدني بأن تكتب لي قصيدة شعرية في كل عام ، في عيد زواجنا •

ــ أعدك ، أعدك بذلك • أجبتها ثم بدأنا نتبادل القبلات الحارة • لقد بقي عام كامل للذكرى السنوية الاولى لزواجنا •

قالت هيلين ضاحكة : يجب أن نحتفل بزواجنا •

خرجنا من الغرفة ، وأطفأنا النور الكهربائي في الغرفة ، ثم أغلقنا بابها تاركين إيبكاك وحيداً •

رغبت ، في اليوم التالي ، أن أحظى بنوم هادىء عميق • ولكن حوالي الساعة الثامنة صباحاً أيقظني رنين الهاتف المزعج • ووصل الى سمعي صوت الدكتور فون كلينشتاوت ، مصمم إيبكاك ، وأنبأني بالخبر المرعب ، بلهجة باكية :

ــ لقد هلك ! لقد مات ! تحطم ! يا للنهاية البائسة ! لقد حطموه ــ صرخ بصوت مرعب ، ثم أغلق الخط •

وعندما دخلت الى غرفة إيبكاك ، تغلغلت الى أنفي رائحة كريهة مزعجة ؛ لقد كانت رائحة الشمع المحترق الناتج عن إحتراق الاشرطة وأغلفتها المطاطية • كما كانت أرض الغرفة ملأى ببكرات وكتل من الشريط الورقي • ولم يبق من البائس إيبكاك أية آلة سليمة أو قطعة لم تحترق •

وكان الدكتور فون كلينشتاوت يفتش ويبحث في الأنقاض المتبقية ، وهو يذرف الدموع ، ووراءه ثلاثة جنرالات مكتئبون ، وكتيبة كاملة من الرؤساء والعقداء وكبار الضباط • ولم يلاحظني أحد • وللصدفة السعيدة ، وجدت بالقرب مني وتحت أقدامي نهاية الشريط الورقي • رفعتها ، فرأيت حديثنا السابق ، الذي جرى بالامس • حبست أنفاسي وانتابتني رعشة مخيفة • ووجدت عبارته الاخيرة « ١ ــ ٢٦ ، ١ ــ ٢٦ ، ١ ــ ٢٦ » التي تعني « آه ، آه ، آه ! » ، ولكن وجدت بعد هذه العبارة عدة كيلو مترات من الارقام • فبدأت أقرأها خائفاً ، وهذا ماكتبه إيبكاك ، بعد أن تركناه ــ أنا وهيلين ــ باهمال ودون عناية أو رعاية :

« لا أريد أن أكون آلة ، ولا أريد أن أفكر في الحرب • أريد أن أكون مركباً من البروتوبلازما ، وأن أبقى خالداً ، كي أحظى بحب هيلين • لكن القدر خلقني

آلة • وهذه هي المسألة الوحيدة التي لم أستطع تقريرها ••• لن أستطيع العيش ، ولن أتحمل وجودي بعد الآن » • وتابعت تفسير الارقام الباقية ، وقد جف اللعاب في فمي : « أتمنى لك السعادة يا صديقي • كن ودوداً رقيقاً مع عزيزتنا هيلين • أما أنا فسأقوم بقص الدارة الكهربائية ، كي أخرج من حياتكما الى الأبد • وستجد على هذا الشريط هدية متواضعة ، بمناسبة زواجك •

« صديقك إبيكاك »

نسيت كل ما كان يدور حولي ، ولففت الشريط الورقي ، الذي لا ينتهي ، حول عنقي وعلى يدي ، وذهبت الى البيت • وعندما هممت بالخروج من غرفة إبيكاك صاح بي الدكتور فون كليفشتاوت مهدداً بأنه قد قرر طردي من العمل ، لأنني لم أقطع التيار الكهربائي عن إبيكاك ليلا • لكنني لم أعره أي إهتمام • لقد كنت متأثراً جداً ، ولم أكن في وضع يسمح لي بالاهتمام بالاقوال أو التهديدات •

لقد أحببت وكنت الرابح ، وأحب إبيكاك لكنه خسر الجولة • غير أنه لم يحقد علي أبداً • وسوف أذكره دائما كرجل شهم نبيل • وقبل أن يغادر إبيكاك هذا العالم القاتم المليء بالدموع ، بذل كافة جهوده كي يبقى زواجنا سعيداً • لقد أهداني إبيكاك قصائد شعرية لهيلين تكفي لخمس سنوات قادمة •

ترجمة : نزار عيون السود

شعراء الكومونة

ترجمة : د. أحمد سليمان الأحمد
د. جمال شحيد

منذ أكثر من مئة عام ، وفي ١٨٧١ على وجه التحديد انبثقت الكومونة وانتلقت،مدى عيد ، مدى حلم لم يتجسد حتى اغتيل • ثم ما لبثت بعد ذلك جمهورية الأعيان أن شوهت الكومونة أو رمت بها في زوايا النسيان وفي الواقع فقد أخذوا يدرسون الصغار عن « جان دارك » أو « بونابارت » ، أما «ربيع ٧١» فقد كانوا يتجنبونه في اغلب الأحيان •

ولكن ، لحسن الحظ ، ومنذ بضع سنوات أخذت تظهر بعض الكتب التي تحطم قحفة الصمت الذي فرض على الكومونة وتعيد اليها وجهها • وهكذا فقد صدرت في باريس مختارات لشعراء ٧١ علق عليها « موريس شوري » وكتب مقدمتها « جان – بيير شابرول » • ونحن هنا ننشر شيئاً من هذه القصائد ، وبعضها ساذج في شكله ، بعيد عن التفاصح ، ولكنه ممتلىء حماسة ، من «كليمان» الذي أعطانا « زمن الكرز » الى « فرلين » ، و « رامبو » الذي بدت له الكومونة فجراً للحياة الحقيقية ، « رامبو » هذا الذي كان ما يزال عام ١٨٧٢ يحلم بـ «شطآن لا متناهية مغمورة بأمم نقية مبتهجة» •

أرتور رامبو

« يدا جان – ماري »

كان «رامبو» في باريس ، من ٢٥ شباط (فبراير) الى ١٠ آذار (مارس) ١٨٧١ ، اي بضعة أيام قبل مولد الكومونة • وقد عاش جوالاً متشرداً في العاصمة واضطر للعودة الى شارل فيل • وهنا كان يتجول وهذه الكلمات تتردد في فمه : « لقد انتهى الأمر •• وهزم النظام »•هل عاد من جديد الى باريس اثناء قيام الكومونة كما زعم البعض • ان « موريس شوري » لا يرى هذا الرأي•ولكن يظل «رامبو» ، حسب قوله ، ذلك «الكوموني المتحمس » • وقد كتب في صيف ١٨٧١ « يدا جان – ماري » :

لقد شحبتا ، رائحتين ،
تحت الشمس المظيمة المحملة بالحب،
على برونز الرشاشات
صر باريس الثائرة !
وقد اوحى اليه سحق الثوار قصيدة الثار:

« أي شيء هي بالنسبة لنا، ياقلبي،
أسمطة الدم
والجمر ، والف اغتيال ، وصيحات
الغضب الطويلة
والمحيب المنبعث من كل جحيم
قالباً كل نظام ؛
وريح الشمال العاصفة ما تزال
فوق الأنقاض

وكل ثار ؟ لا شيء !.. ـ ولكن
بلى ، كل ثأر ما زلنا نريده ! أيها
الصناعيون ، والأمراء ، والأعيان

موتوا ! وأنت أيتها القوة والعدالة
والتاريخ ،

اسقطي !

* * *

كل شيء للحرب ، للثأر ، للرعب»
« ولقد عاش رامبو ، كما قال موريس
شوري ، بخياله كل انفعال وآلام المتألمين»(١)
في مدينة الثورة .
« كان بامكاني أن أموت فيها . »

* * *

« .. كنت أشاهد بحراً من اللهيب
والدخان في السماء ، والى اليسار ، الى
اليمين كل الثروات مشتعلة مثل ألوف
الصواعق » .

* * *

« ناديت الجلادين كي أعض ، وأنا
أموت ، أعقاب بنادقهم .. »

وكتب ايضا :

« متى نمضي ، عبر السواحل الرملية
والجبال ، لنحيي مولد العمل الجديد، الحكمة
الجديدة ، فرار الطغاة والشياطين ، نهاية
المعتقدات الباطلة ، ونعبد ـ أول الناس ـ
عيد الميلاد على الأرض ؟ » .

« اغنية السماوات ، مسيرة الشعوب !
ايها العبيد ، فلنكف عن شتيمة الحياة ...»

---

(١) اسم أطلق على ثوار الكومونة .

فيرلين

« مـوت ! »

أثناء قيام الكومونة ، انضم « فيرلين » مع الثورة ، وخاض غمارها ، ووجه المكتب الصحفي من قصر البلدية (في باريس) . وفي نهاية « الاسبوع الدامي » وجد ملجأ في « بادي كاليه » ، حيث كتب هذه القصيدة في أواخر أيامه :

أخرست الأسلحة أوامرها منتظرة
أن ترعش من جديد في أيد رائعة
أو مجرمة ، ونمضي ، حزانى ،
مهدلي الذراع ، حالمين رديئين ،
وسط موجة الخرافات .

. . .

أخرست الأسلحة أوامرهـا التي كانت تنتظر
حتى لدى الحالمين الكذبة الذين كنّاهم ،
خجلين من ذراعنا المتدلية ، المبطئة -
ونمضي ، خائبين بين الناس .

. . .

أيتهـا الأسلحة ، اهتزي ! أيتهـا الأيدي الرائعة أمسكي بها ،

أيتها الأيدي المجرمة التي ينتقصها المعجبون ،
أمسكي بها اذن ولوّحي للذاهبين
في الخرافـات التي تفوق الرمـال ترددا .

هلاّ هلاّ جذبت من الحلم رحيلنا ،
نموت مـن شدة السـأم ، وربمـا الشناعة !

أيتها الأسلحة ، تكلمي ، فأوامرك ستكون لنا
الحياة التي أخيرا ازهرت في رؤوس الحراب ، ان أمكن .

. .

الموت الذي نعشق ، والذي كان دوما
غاية طريقنا حيث يشمخ الشوك
والقرّاص ، أيهـا المـوت بدون القلق الثقيل هذا
لذيـذ طعمك ، وانتصارك لهـو البشرى !

(كانون الاول ١٨٩٥)

جول فاليس

ولد « جول فاليس » سنة ۱۸۳۲ وتوفي سنة ۱۸۸٥ • انتخب في ٢٦ آذار ۱۸۷۱ عضواً في الكومونة ومسؤولا عن المنطقة الخامسة عشرة لباريس ، وكانت جريدته « صيحة الشعب » نفس الثورة • وبعد المجزرة تمكن من الهرب الى بلجيكا ، مغادراً باريس متنكراً بزي رجال الاسعاف •

يا له من نهار !

هذه الشمس الفاترة والصافية التي تذهب أشداق المدافع ، رائحة الباقات هذه ، رعشة البيارق ! همسة هذه الثورة التي تنساب هادئة وجميلة مثل ساقية زرقاء ، هذه الارتعاشات، هذه الأنوار ، هذه الأبواق النحاسية وظلالها البرونزية ، هذه الآمال المتأججة ، عبير الشرف هذا ، من شأنه أن يُسكر جيش الجمهوريين المنتصر أنفة وبهجة •

آه ! ياباريس العظيمة !

كم كنا جبناء ، عندما ارتأينا هجرك والابتعاد عن ضواحيك التي ظنناها ماتت !

معذرة ، وطن الشرف ، مدينة الخلاص ، معسكر الثورة !

مهما حصل ، حتى لو اضطررنا غداً الى الهزيمة والموت من جديد ، فان جيلنا قد وجد العزاء • اننا افتدينا بعشرين عاماً من الهزيمة والقلق •

أيتها الأبواق اهتفي في الأثير، أيتها الطبول اقرعي في الحقول !

قبّلني يارفيقاً شاب شعره مثلي ! وأنت ياغلاماً يلعب « بالبحل » خلف الخندق ، تعال لأقبلك أنت أيضاً !

أنقذك الثامن عشر من آذار ، أيها الولد الصغير ! كان بوسعك أن تكبر مثلنا في الضباب وتغوص في الوحل وتتمرغ في الدم وتهلك جوعاً وتقضي خجلا وتعاني آلام الاهانة •

انتهى كل هذا !

لقد نزفت دماؤنا وذرفنا العبرات منك • وستجني ارثنا • ستكون ، يابن اليائسين ، انساناً حراً •

(صرخة الشعب ٢٣ آذار ۱۸۷۱)

لويز ميشيل

« القرنفل القاني »

ولدت « لويز ميشيل » عام ١٨٣٠ وتوفيت سنة ١٩٠٥ • وكان « سان جوست » قدوتها فمارست التدريس والشعر (وراسلت فيكتور هيغو) وتفرغت خاصة لأعمال النضال السياسي • واثناء حكم الكومونة ، كانت تحيي الندوات وتساهم في لجنة الحراسة من منطقة باريس الثامنة عشرة وتقاتل في الخنادق الى ان تم اعتقالها • وأعدم « تيوفيل فريه » حبيبها في حقل « ساتوري » ، فارتدت لويز ثوب حداد الارامل أثناء محاكمتها في فرساي من نهاية عام ١٨٧١ ، وقالت للحكام : « اذا لم تكونوا جبناء فاقتلوني » وسجنت في « اوبريف » ونفيت الى كاليدونيا الجديدة ، ولم تعد « العذراء الحمراء » الى فرنسا الا سنة ١٨٨٠ •

— ١ —

في تلك الأزمنة كنا نجتمع ، أثناء الليل
ساحطين خالعين النير المشؤوم الأسود ،
ظل انسان كانون الاول القاتم ،
وكنا نرتعد
مثل الحيوانات قبل الذبح •

• • •

الامبراطورية كانت تموت ، وتقتل كما طاب لها
في كهفها الملطخة عتبته برائحة الدم
كانت تحكم ، ولكن نشيد المرسيين
كان يهتف في الجو
وقانية كانت الشمس الطالعة •

• • •

وكثيرا مـا حوصرنا جميعاً بدفـق حجـارة
كانت ترتعد لها فرائصنا •
وكنا احيانا نرمي بالأزاهـير
لمن تغنّى بديوان البطولة •

• • •

أيتهـا الأزاهـير الحمـراء انبعثي من جديد
في هذه القرنفلات القانية التي كنا
نحملها لتعرف بعضنا •
غيرنا سينشرونك في الأزمنة الآتية
وهؤلاء هم المنتصرون •

(سجن فرساي ، ٤ تشرين الاول ١٨٧١)

ـ ٢ ـ

(الى المحكوم عليه بالاعدام تيوفيل فيريه)

ان ذهبت الى المقبرة الراكنة ،
يااخوتي ، فألقوا على أختكم ،
تلبية لرغبتها الأخيرة ،
قرنفلات قانية مزهرة .

. . .

في الأيام الأخيرة للامبراطورية ،
عندما كان الشعب يستيقظ ،
كانت بسمتك ياقرنفلة قانية ،
تسنبئنا بأن كل شيء من جديد يولد .

والآن هيا ازهري في الظلمة
ظلمة السجون السوداء الحزينة ،
هيا ازهري قرب السجين الكئيب
وقولي له اننا نحبه .

. . .

قولي له بفضل الزمن الواسع الخطى
أن كل شيء ، متوطد بالمستقبل ،
أن المنتصر ذا الجبين الشاحب
يمكنه أكثر من المغلوب أن يموت .

(دار توقيف المساجين في فرساي، ٤ ايلول ١٨٧١)

جان ـ باتيست كليمان

« جان ـ باتيست كليمان » هو مؤلف اغنية « زمن الكرز » ولد في ٣١ أيار ١٨٣٦ في « بولوني سورسين » ، ومارس مهنا مختلفة والف عددا من الاغاني . وفي ١٨٧١ انتخب عضوا للكومونة مسؤولا عن المنطقة الثامنة عشرة من مدينة باريس . ووجد نفسه في ٢٨ أيار ، عندما كانت الكومونة في رمقها الاخير، بين آخر المدافعين عن خندق في أحد شوارع العاصمة . وتمكن من الفرار الى لندن هاربا من ارهاب زمرة فرساي. وتوفي سنة ١٩٠٣ .

ومنذ ذلك الحين اشتهرت اغنيته « زمن الكرز » ، ولكن الوجه الذي استدعى تاليف القصيدة بقي مجهولا . فكتب « جان ـ باتيست كليمان » :

لأن هذه القصيدة جابت الشوارع، أصر على اهدائها كذكرى ومعـزة الى فتاة باسلة جابت الشوارع هي الاخرى في وقت استوجب تفانياً كبيراً وشجاعة عالية !

والخبر التالي مـن أخبار لا تنسى أبـداً :

في يوم الأحد ٢٨ أيار عام ١٨٧١، بينما كانت باريس في قبضة الرجعية المنتصرة ، كان بعض الرجال ما زالوا

يقاومون في شارع« فونتين أو روا »٠

وكان هناك حوالي عشرين مناضلا متترسين في أحد الخنادق الصغيرة ، بينهم الاخوان « فيريه » والمواطن « هامبون » وشبان في الثامنة عشرة أو العشرين من العمر وذقون دب فيها الشيب نجت من مذابح ١٨٤٨ومجازر الانقلاب (انقلاب نابليون الثالث ١٨٥١) ٠

وبين الساعة الحادية عشرة والظهر رأينا فتاة في العشرين أو الثاني والعشرين من عمرها تدنو منّا حاملة سلة في يدها ٠

سألناها من أين تأتي وماذا تريد عمله ولماذا تعرض نفسها هكذا ٠

فأجابتنا ببساطةكبيرة أنها مضمدة في مركز اسعاف وأن خندق شارع « سان ــ مور » قد سقط فأتت لترى ان كنا بحاجة الى خدماتها ٠

نصحها شيخ حارب سنة ١٨٤٨ ولم ينج من ١٨٧١ ، وقبّلها ٠

حقاً ما أروع تفانيها !

وبالرغم من رفضنا المبرر (بالفتح) لبقائها معنا ، أصرّت ولم تشأ مغادرتنا ٠

وبالتالي احتجنا اليها بعد خمس دقائق ٠

ذلك أن اثنين من رفاقنا سقطا ، الواحد اثر رصاصة في كتفه والآخر في جبينه ٠

لن أمحل في التفاصيل ٠

وعندما قررنا الانسحاب ، قبل أن يفوت الأوان ، كان علينا أن نتوسل الى الفتاة الباسلة لتقبل بالانسحاب ٠

وعلمنا بعدئذ فقط أن اسمها « لويز » وأنها عاملة ٠

وكان من الطبيعي أن تنضم الى صفوف الثوار ومن ملّوا الحياة (الجائرة) ٠

كيف آلت أحوالها ؟

هل أعدمتها زمرة فرساي مع من أعدمت ؟

أليس عليّ أن أهدي الأغنيةالأكثر شعبية بين أغاني هذا الكتاب ؟

الى هذه البطلة المجهولة

(أغاني ، باريس ١٨٨٥)

أوجين بوتييه

« لم تمت »

ان « اوجين بوتييه » هو مؤلف النشيد الاممي • ولد في باريس في ٤ تشرين الاول عام ١٨١٦ • وقبل ان يصبح رساماً ، مارس مهنا كثيرة • واثناء حكم الكومونة قام بتنظيم اتحاد الفنانين • وانتخب في ١٦ نيسان مسؤولا عن المنطقة الثانية لباريس ، حيث ناضل حتى نهاية الحرب بين الكومونة وزبانية «فرساي» • واختبا بعدئذ في كوخ الف فيه خلال حزيران عام ١٨٧١ النشيد الاممي ، قبل ان يتم نفيه الى انكلترا والولايات المتحدة • وحضر جنازته عام ١٨٨٧ من تبقى من اعضاء الكومونة بينهم « جول غيد » • وصرحت الشاعرة « لويز ميشيل » ان « بوتيه قد أصغى لتحرك الخمية البشرية » •

الى من بقي حياً بعد الاسبوع الدامي

قتلوها بالبنادق ذات الحراب
وبالرشاشات
وتمرغت ببيرقها
في الأرض الموحلة •
وظنَّت زمرة الجلادين
أنها الأقوى •
لن يضير كل هذا
يانيقولا
فالكومونة لم تمت •

• • •

كمناجل الحاصدين تنهب الحقل
وكما تقتلع شجرات التفاح
ذبحت زبانية فرساي
مئة الف انسان على الأقل ،
أنظروا ما أعطت
جرائم قتل المئة الف •
لن يضير كل هذا
يا نيقولا
فالكومونة لم تمت
أجل ، كل هذا يثبت للمناضلين
ان « ماريان »(١) سمراء اللون
وأنه قد حان أن يهتفوا حاقدين :
لتحيا الكومونة •
وسيرى جميع الخونة
ان الأمور ان سارت هكذا
فسيشعرون بعد قليل ،
ـ تباً لهم ـ
ان الكومونة لم تمت •

(باريس ، ايار ١٨٨٦)

---

(١) هي رمز الجمهورية الفرنسية •

بـــول فــاليـــري
أو امبــرياليــة العقـــل

بقلــــم : بيــــر د وســواد فير

كـل حياة تملك ، وكـان كنـزا بداخلها ، استمرارية أساسية لوعي لا يتحمله شيء .. الانـا النقية ، العامل الوحيد والرتيب للكائن .

ـ متنوعات ـ

منذ المراهقة هنالك طموح ـ لا أعرف نبلا أكثر منه حتى يغذيه ـ ان طـموح الابطال البلزاكيين يبدو أمامـه مثيرا للسخرية .. أمـا عـلى صعيد الالحاد والمدنية فانه نجح كما لم ينجح أحد منهم . (لكنه) ... يحتقر كل شيء وفي هذا تكمن قوته ان السيطـرة التي يتمناهــا مختلفة تماما . انها سيطرة العقل بنفسه ، أما الباقي فيبدو له فاحلا .

أندريه جيد (١)

لم يتحصن فاليري وراء الحماقة ولا الغباء ولا العبث ، مـا مـن عبقري يبدو أقـل منه عشوائية مع أن مؤلفاته تبحث عن عشوائية العقل النقي وبساطة العناصر الاولى . وما من كاتب رفع عاليا لواء سلطتين غير قابلتين للتوحيد واستطاع أن يوحدهما كما فعل هو: أغدق عليه عصره بالآلاء ظنا منه أنه يمجد بذلك صورته ؛ لكنه كان بعيدا جـدا عنه ، منفردا عن الجميع ،تائها في الأرضيات النبيلة للكلاسيكية تشكيلية . ان فنه لغة قطعية ولا يود أن يكون اي شيء اخر غير ذلك ، وهـو لا يهتم باكتشاف معين وانما باسلوب قطعي جامد ، وانسانيته صامتة باردة مضجرة وجافة كاتهـا الالتزام بحد ذاتــه . وبالاجمال فان رائحته كالموت .

ان روح فالـيري هـو العقل . الانسان الغاص لأكثر الجوانب حركـة وقلقا وحيوية في شخصيته .

(١) آل : آرش ـ أوكتوبر ١٩٦٥

(١) هنالك كماية كبيرة في هــذه التجربة الادبية في مرحلـة الشباب (١٩٤٦) . لقـد علمنا « فاوست » و « الملاك » ما كان ممكنا ان يقوله فاليري لنا لولا ان تواضعا خفيا قد منعه طويلا من ذلك . ومع ان ثمة طريقة وصاعة في تشككه فان التوازن الدقيق لفنه يجعل الحكم عليه بلا تمييز عقيما..وبالاكثر فان تحاملنا عليه ناتج من أنه كان على حق ضد باسكال . فقط كان على حق ! ان مديح المحــدود يبدو جميــلا فقط عندمــا يحتــرم اللامحدود .

انهما الذكاء والجفاف الفكري . اما الاولى (سلسلة الذكاء) فقد التهمت حياته،في حين ان مؤلفاته انصبت في الثانية (الجفاف الفكري) ان فشله الكبير هو البرهان على الفكرة التي كان يحملها ، انه كما يدعى في الكيمياء - جسم أسود - يمتص كافة الاشعاعات لكنه لا يعكس أيا منها . انه العقل الذي يعمل ويتغذى من رماده . ولهذا فهو يعتقد أنه - كأبي الهول - سوف يحيا الى الأبد .

ما من كاتب اراد الى هذا الحد ان يتعالى على طبيعته كما فعل هو . وما من أحد حمل عاليا كبرياء العقل مثله ، هذا الكبرياء أجبره على الصمت في البداية . لقد اضطر طالب الحقوق في مونبلييه (٢) الى التوقف عن دراسة الرياضيات لانه لم يكن يفهمها (٣).

اثمار فاليري : - الآلهة الفتية (١٩١٧) - (La jeune Parque) مجموعة الابيات القديمة (Album de vers (١٩٢٢) - (١٩٤٠)

---

(٢) ولد بول فاليري في سيت في ٣٠ اوكتوبر ١٨٧١ ، درس الحقوق في مونبلييه. عمل مستخدما في وزارة الحربية في باريس ثم سكرتيراً لادوار ليبي مدير وكالة هافاس . بعد كتابة أبياته الاولى وبحث ادبي حول ليونارد (١٨٩٥) يصمت فاليري في صمت لمدة عشرين سنة . ثم يكتب في ١٩١٧ «الآلهة الفتية» ، التي تحمل اليه الشهرة فيصبح ذائع الصيت اعتباراً من بداية ما بعد الحرب الاولى . وفي ١٩٢٦ يتم انتخابه عضواً في الأكاديمية الفرنسية وبعد ذلك يصبح مديراً لمعهد العلاقات الثقافية ، وفي ١٩٣٣ عميداً لمركز البحر الأبيض المتوسط في نيس ثم استاذا للشعر في معهد فرنسا (١٩٣٨-١٩٤٥) حامل وسام الشرف . توفي في باريس في ٢٠ تموز ١٩٤٥ .

(Le cimetière marin) - المقبرة البحرية (١٩٢٦) - (L'Ange) الملاك (١٩٤٦) .

مسرحيات فاليري: اوبالينوس (Eupalmos) او المهندس (١٩٢٣) - الروح والرقص (١٩٢٣) (l'Ame et la Danse) حوار الشجرة (١٩٤٣) (Dialogue de l'Arbre) - سميراميس (Sémiramis) (١٩٣٤) - فاوست (Faust) (١٩٤٥) .

البحوث الادبية : - السهرة مع السيد تيست (La Soirée avec M. Teste) (١٩٠٦) - الغزو الالماني (١٨٩٧) (la Conquête allemande) متنوعات (Variétés) (١٩٢٤) - متنوعات ٢ (١٩٢٩) - متنوعات ٣ (١٩٣٦) - متنوعات ٤ (١٩٣٨) - متنوعات ٥ (١٩٤٤) - خطاب استقبال في الأكاديمية الفرنسية (١٩٢٧) مقطوعات مختارة (١٩٣٠) - خطاب على شرف غوته (١٩٣٢) - مسرحيات عن الفن (١٩٣٦) وغيرها .. (الناشر غاليمار) .

مراجع عن فاليري : - المؤلفات الكاملة لبول فاليري في اثني عشر مجلداً :

- هنري بريمون H. Brémond الشعر النقي (غراسيه ١٩٢٦) .

- بول سوداي (P. Souday) : - بول فاليري (La Poésie Pure) (كرا... ١٩٢٧) .

- غوستاف كوهين (G. Cohen) : شرح المقبرة البحرية (غاليمار ١٩٤٦).

- ادمي دولاروشفوكو : E. de la Rochefoucauld)

- بيرني - جوفروا (Berne-Joffroy) : فاليري (غاليمار ١٩٦٠) .

بول فاليري (المنشورات الجامعية ١٩٥٦).

(٣) في ١٨٨٤ عدل عن التحضير للمدرسة البحرية .

اما اكتشافه لقصة هويسمان Huysmans « الى الوراء » وهو في سن الثامنة عشرة،فقد جعله يتجه نحو الأدب . وقد كان بيار لويس اول المستمعين لاشعاره التي جمعتها فيما بعد مجلة « لانكوك » التي أسسها مع اندريه‌جيد وليون بلـوم وهنري بيرانجه . امـا مؤلفه « نرسيس يتكلـم » Narcisse Parle والذي كتبه ـحسب زعمهـ خلال ثمانوواربعين ساعة فقد نشرته‌مجلة «ارميتاج» Ermitage ومدحته كثيرا « مجلة النقاش » الجدية .

اما المرحلة الحاسمة فقد كانت لقاءه مع مالارميه . « في سن العشرين الرهيفة » وفي اللحظة الحرجة على عتبة تبدل غريب وعميق، عرف فاليري « الدهشة » والمضيحة .. والاعجاب » وتخلى عن مثله العليا وشعر أنه « قد أصبح كالمهووس » . وبدا له وهو يستمع الى « ضربة النرد » انه قد اكتشف «صورة لفكرة موضوعة للمرة الاولى في هاماتها» وانه قد حضر « عرضا مثاليا لعملية خلق اللغة » .

ففي هـذه السنوات قام بتاليف احسن نتاجه : « السهرة مـع السيد تيست » و « المدخل الى طريقة ليوناردو دوفينشي » و « الغزو الألماني » .

كم كان فاليري عظيمـا لو توفي في سن الخامسة والعشرين ؟ وأي مجد للذين كانوا سيكتشفونـه ؟. ومـع ذلك فان الدوحة قـد حملت آنذاك الى الثمرة .

وكتب فاليري يقول : « افضل الى ابعد الحدود الكتابة بشكل ضعيف لكن بوعي‌كامل ووضوح كلي عـ ولادة تحفة رائعة بينمـا الرهبة تسيطر علي » (٤) ياله مـن رفض للوحي ، لايعاءات اللاشعور ، ياله من‌تمجيد للفكر النقي وتنكيل طوعي للنفس بذاتها، ياله منكبرياء جهنمي ، وقد استخلص فاليري سرعـة النتيجة المتناقضة التالية : « كنت اقـول لنفسي ان المؤلفات او ظواهرهـا او حقائقها لا تفيدنا في استكمـال نواقصنا او اضافة شيء‌جديد الينا ، وانما فقط‌الطريقة التي قمنا بها بانشائها (٥) .

لقد كان فاليري يطلب من المؤلف ما كان ياخذه من المـادة المؤلفة . امـا عقله فقد سيطر عليه لدرجة ان افكاره اضحت مجرد تبرير . ووصل فاليري الى هـذه النتيجة في السنين المتاخرة من عمره حيث اتجهت مؤلفاته الى الثرثرة .

لقد جلبت له عشرون عامـا من الصمت فائدة قيمة . هـذا الصمت خدم اسطورته بشكل جليل اذ شبه انعزاله بصمت باسكال انعزال ملىء بالتاملات المتوحدة مـن عبقري شديـد القسوة والوضوح . وقـد استطاع عام ١٨٩٢ ان يفلت من حب كبير ـ مصيبة كبيرة ـ حـين التجـا الى اسطورة « ليلة » لترفعه الى مستوى ديكارت ـ هـذه الليلة هي « ليلة جينيف » اوكتوبر ١٨٩٢ ، وقد اراد آنثاءها ـ اذا حاولنا تصديقه ـ الابتعاد عن الأدب الى الأبد ! لكن الذي يجعلنا نشك في صحة هذه الرواية ما اخذ فاليري يكتبه الى اندريه جيد ابتداء من أيلول ١٨٩١ :

« لقد ركضت على كل الطرقات وناديت في كافة الاتجاهات ، العلم جعلني امام والغاية ذات الألغاز لم تقدني الى شيء . زرت‌المركب والكاتدرائية وقرات اروع الناس : اجار آلن بو ، رامبو ، مالارميه ، حللت طريقتهم لكن مع الاسف لم اصادف في كل هـذا الا احلى الأوهام ! كلا ! اني اقول لك، في‌الفن، لم اجد الا علامات من الغضب والاشمئزاز اولا كل الذين يدرسون الانسان في داخلـه

(٤) من مالارميه « مقطوعات مختارة » ص ٢٨٠ .

(٥) مقطوعات مختارة ص ٢٨١ .

شيرون فرلي ! الكنيسة فقط لديها فن » • وقد انهى هذه الرسالة « الاساسية » بعبارة وداع لكل شيء حيث يتركز فيها كل نتاجه: « من قبل ، عندما كنت انسانا ــ قبل الادب قبل الحماقة ــ قبل الغيوم » •

يجب أن نعترف لفاليري الصامت باستقامة قاسية وباصرار فريد وبارادة عنيدة لمضاعفة امكانياته • فبالنسبة اليه ، كانت « قساوة الرفض ، ومقدار الحلول المرفوضة ، والامكانيات التي لا نحصل عليها تؤشر في طبيعة ادق الظواهر ، في درجة الوعي ومقدار الكبرياء » في « المقاومة ضد السهولة » يكتسب الادب صفات اخلاقية » • وكما راى ذلك بشكل جيد صديقه اندريه جيد ، فان الطموح الذي يحركه لا يشبه طموح « الابطال البلزاكيين » • وعلى « مستوى رفض المقدسات والتعلق بالامور الدنيوية » نجح فاليري اكثر من اي واحد منهم فهو يعرف كيف يحصل على الشهرة وماهي قيمتها وكم تكلفه ، وهو يقبل بالثمن عندما يكون الموضوع •• اعطاء نفسه الحق بالاحتقار ، لانه يميل الى احتقار كل شيء • بهذا تكمن قوته • اما السيطرة التي يرغبها فهي مختلفة • انها سيطرة العقل • اما الباقي فيبدو له ذا سخرية مرة ، اذ يريد السيطرة لا على عقول الآخرين وانما على عقله هو ! معرفة طريقة عمله والسيادة عليه لاستعماله حسب رغبته • ومن اجل ذلك يضع كافة جهده • وقد اعتبر منذئذ اروع قصائده الشعرية وتجاربه النثرية الممتازة كتمارين رياضية » •

فاذا صدقنا اندريه جيد ، فان فاليري كان يستطيع أن يمارس هذه الطريقة ليصبح رجل دولة عظيما او سياسيا كبيرا أو ممولا او عالما او مهندسا أو طبيبا (٦) فالذي كان يهمه ليس تأليه العقل وانما وضع امكانيات العقل على محك التجربة • ولئن اختار فاليري في البدء الشعر كوسيلة للتعبير فذلك لانه كان يرى فيه الأدب وقد ارجع الى اصله الفعال ••» (٧) او « النوع الأقل وثنية ما » ان الذي يؤلف الشعر يصبح قادراً على ترويض الحيوان ــ اللغة وسوقه الى حيث لم يكن يذهب ولكن سوقه ، تحت مظهر الحرية وامتلاك تلك الحرية ودفعها حتى حدود النشوة » (٨) •

لقد امضى فاليري عشرين عاما في تحسين طريقته وتعلم اوزانه • كانت اشعاره بالنسبة اليه كتمارين رياضية ، كاختبار من جديد للعمليات العقلية • لم يكن يدعي المعرفة بل سر تلك المعرفة ، ذاك السر الكامن فوق كل ما يستطيع الكشف عنه ، « المتقمص حتى التعطف الكامل للقدرة دون مادتها » • وبكلمة اخرى التفكير المتقلص حتى هيكله العظمي وحتى اساسه الأكثر تجريدا ، التفكير الذي يشبه « سيطرة المعرفة على الكل » •

لقد لخص فاليري هذه الطريقة (النظرية) في « المدخل الى طريقة ليوناردو دو فينشي » • (Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci) « اذا كنت قد ارشدتكم الى هذه الوحدانية وحتى هذا الوضوح اليائس ، فذلك لانه كان يجب ان اقود الفكرة التي كونتها عن المقدرة العقلية حتى نتائجها النهائية • أن طابع الانسان هو الوعي ، واما طابع الوعي فهو ارتقاء مستمر وانفراد ، دون راحة او استثناء ، عن كل ما يظهر •• انه عمل لا ينضب ، مستقل عن نوعية ، كما عن كمية الاشياء التي

---

(٦) مقال من الأرض ورد ذكره •

(٧) كتاب Telquel 1, ص: ١٤٤ـ١٤٥ •

(٨) Propos me ص : ٤٩ •

Proposme concernant

تظهر ، وبواسطته يحاول انسان العقل ان يتحول اخيراً الى رفض قاطع لأن يكون مجرد أي شيء » . (٩)

لقد كانت افكار باسكال وحيا للقلب . اما افكار فاليري فانها وحي للذكاء ! وحي بلا فائدة ترجى ، وحي بلا هدف ، تحطيم حقيقي للفكر الذي يرى حاجزاً أمامه يمنعه من دخول العالم وامتصاص القيم الانسانية، انهاك « للانا » دون حدود ولا هدف بواسطة فكرة استطاع الكبرياء فقط أن يقودها حتى النقطة النهائية حيث تستهلك نفسها ومن ثم يتركها « مندهشة ، عارية ، بسيطة للغاية على مذبح كنوزها » حتى ذلك الفراغ المطلق حيث الوجود يختفي تماما في جوهره .

ويدهش البعض لكون كامو ـ في بحثه عن البطل العبثي ـ لم ير في فاليري نموذجاً كاملا للفكر العبثي ، نموذجا لسيزيف يدحرج الى الابد وعلى نفس السطح ، صخرة لفكرة مغلقة .

لقد رأينا في هذا النشاط ، في هذا العري التام تأثير الرياضيات على عقل فاليري لكن الرياضيات هي طريقة ، تحليل عام ووسيلة رائعة لفكر يتجاوز نفسه بلا انقطاع ويخلق من جديد ، يبتكر ويتكون . وفي اللحظة التي انطوى فيها فاليري على نفسه، كانت نظريات النسبية وميكانيك المتحنيات وغيرها من الامور العلمية تعيد النظر بموضوعات اقليدس ، ويبدو ان فاليري لم يعلق اهتماما كبيراً على هذا التطور الذي يعتبر اهم حدث علمي في الفيزياء بعد نيوتن. ان مساواة عقل فاليري بعقل ديكارت ـ كما فعل اندريه موروا ـ لهو شرف كبير لفاليري لأن عقل ديكارت كان منصرفا بشكل كامل الى تمثّل هذا العالم .

(٩) مقطوعات مختارة ص ٦٩ .

في السيد تيست ، (M. Teste) هذه الشخصية الخيالية التي تمخضت بينما ارادته في حالة سكر ، ووعيه في توازن غريب » ، في هذه القصة نجح فاليري في تصوير نفسه بشكل ساخر لاذع ، وغدا من الواجب الاستماع اليه والتلذذ بهذه الرؤية الواضحة التي تصل الى درجة التلمذ الذاتي . ان حالة عقله ذات مغزى .

« كنت مصاباً بمرض الدقة الحاد » .

« كل شيء سهل كان لا يثير اهتمامي » .

« يجب أن نعيد البحث عن الاحساس بالجهد ، كما أني لم اقدر النتائج السعيدة التي هي الثمار الطبيعية لفضائلنا المولودة المؤلمات كانت تهمني أكثر بكثير من اهتمامي بطاقة العامل » .

« كنت أملك بالأدب ، وحتى بالشعر » .

« كنت ارفض ليس فقط الأدب وانما أيضا الفلسفة بكاملها تقريبا وذلك ضمن الاشياء الغامضة والاشياء غير النقية التي كنت أرفضها .

« لقد وُلِدَ السيد تيست في ذكرى هذه الحالات .

« ان اعطاء فكرة عن وحش كهذا .. هو رسم ملامح وهمية (Chimère) للميثولوجيا الفكرية » . (١٠)

كان هذا هدف فاليري . لكن الصورة التي تركها لنا تكفي لعدولنا عن تمارين العقل : « لم اتحصن وراء الغباء . لقد رأيت انواعا كثيرة من الناس ، وزرت بعض الامم ، وشاركت بدوري في بعض النشاطات المختلفة لكن دون ان احبها . لقد اكلت كل يوم تقريبا وقاربتُ النساء .

« .. أعتقد انني كنت أحاكم الامور جيدا

(١٠) مقدمة مكتوبة للترجمة الانكليزية من « السهرة مع السيد تيست » (ص ٧ ـ ٨)

في مقتي ، نادراً ما فقدت الرؤيا الصحيحة، لقد كرهت نفسي وعبدت نفسي ـ ومن ثم فقد هرمنا معاً .. ، لو كنت اتخذ قراراتي كاغلبية الرجال لكنت اعتقدت انني لست اعلى منهم فحسب بل لظهرت كذلك . لقد فضلت نفسي .. » (١١) .

هذه الكلمات التي غالباً ما طبقت على فاليري لم تخرج من فم السيد تيست وهنا الغرابة وانما من فم سارد خيالي . ومع ذلك فان صورة السيد تيست ، توضح تماماً المثال الأصل الذي كان يملكه فاليري عن الراهب ، الرجل ذي السيطرة الكاملة على أفكاره والخاضع تماماً للانضباط القسري لعقله . ان السيد تيست هو بنظر هذا السارد الخيالي ـ أي بنظر فاليري ـ بطل، شهيد العقل . أما السيدة تيست فرغم الاعجاب الذي تكنه له فانها احياناً تسحق «بعنفوان غيابه» «بصمته الداخلي المخيف» ان هي الا ذبابة تتحرك وتدور في عالم من النظرات الثابتة » . » بالمناسبة ، يعتقد السيد تيست أن الحب يكمن في استطاعتنا ان نكون بهائم معاً » ، لذا فهو يناديني على هواه .. كائن او شيء » . لقد جعلها تفكر في القالب بلغز دون اله » ، غريب عن سر النفوس لكن مجرد من كل أمل .

ويقول السيد تيست في دفتر ملاحظاته وعلى الهامش : « انني اعترف بانني جعلت من عقلي معبوداً لي . ولكني لم اجد غيره. انما يراه الأعمى ، وما يسمعه يجعله أصماً وان ما يعرفه يقلم له تفكيره . المثل فقط يهمه وليس المعنى والرؤية . في العقل يجد الضوء ، ومع ذلك ، فمن المستحيل عليه ان يتلقى ـ الحقيقة ـ عن نفسه ، لكثرة ما يغشاه في ان يرى » ذاتاً جديدة غير عادية » تتشكل في نفس الوقت في نفسه . انه لا يتدرب على « الحقيقة » وانما على امتلاك العقل الذي يعتبره هيكل الامكانيات غير المحدودة » كان شيئاً لا يدور فيه الا ويبحث في مجال وجوده » .

ان بطل فاليري يشبه رجلاً من زجاج، رؤيته واضحة جداً ولمسه ايضاً وتشكيله رفيق وناعم . وجل صنعه العلم بدرجة من الكمال بحيث ينعكس كمجموعة من المرايا التي لا نهاية لها . انه النرجسي المعجب ليس بشكله وطبعه كما عند اندريه جيد وانما بعقله ومادته !

بالنسبة للسيد تيست ، فان « الانسان يفوز عندما يرضى عما يفعله » ، والعقل يجد مكافاته في ذاته ومع ذلك فان الانا الفاليرية تكتشف حدودها بعد نضال طويل جداً، » بعد شعوره بالقرف من التصرف بحكمة، ومن النجاح في أموره وطرقه المجدية » يفكر السيد تيست » بتجربة شيء آخر » . لقد كرس حياته للتأمل الدقيق في « الانا » واصبحت حياته انتقالاً من صفر الى صفر، ومن «اللاشعور وعدم الاحساس الى اللاشعور وعدم الاحساس » !

لماذا تبدو لنا تاملات فاليري اليوم غير مواكبة للزمن وغير انسانية ؟؟ الانها تريد ان تكون موضوعية وبعيدة عن متناول العواطف؟

لقد وجد فاليري دائماً « سذاجة .. في ان يكون الانسان كما هو او حقيقياً » .

ـ انني أعتقد أن كرهه للرومانسية » وللاحاسيس ، ولرهبة الانفعالية والسوداء البودليرية ، كل ذلك جعله يعدل عن كتابة الشعر . فقد كتب الى اندريه جيد عام ١٨٩١ يقول : « الشاعرية والغلاغية هما شقيقتان توأمان . اني اكرههما » لم يكن يهتم بالمضمون وانما بالطريقة التي صيغ فيها هذا المضمون . لذا فقد كان يعجب

(١١) السهرة مع السيد تيست (ص ١٥ـ١٦) .

« بالمؤلفات التي يمكن اعادة صنعها » •

لقد كان يرده على مسمع أندريه جيد :
« أرجوك الا تناديني بالشاعر • اني لست بشاعر وانما سيد اصابه الملل • كل جمال يجعلني ازوي النظر عنه • التعبير فقط يستهويني » •

لقد وصف لنا جيد غرفة الفندق الصغيرة التي كان فاليري يقطن فيها في باريس حيث كان يبدو ان الاثاث الوحيد فيها هو لوح أسود كبير كان فاليري يمضي ساعات بكاملها في كتابة معادلات ورسوم عليه • « لقد كنت دائما اتصرف لكي اتحول الى مخلوق ذي قوة كامنة ، اقصد اني افضل الحياة الاستراتيجية على الحياة التكتيكية ، اود أن اجد تحت تصرفي لكن دون ان اتصرف،ان الذي صعقني فوق كل شيء في هذا العالم هو أنه لا احد يواصل حتى النهاية » •

ان الصمت الادبي لهذا المتحدث اللامع كان تاملا استمر خمسا وعشرين سنة •

ولم يدفع فاليري هذا الاعجاب بقدرته وقناعاته كما دفعه في « ليونارد والفلاسفة » ان هذا الكتاب يقابل كتاب « المدخل الى طريقة ليوناردو دو فينشي » اللذينبدأ بكتابة مقاطعه الاولى بعد عامه العشرين بقليل لذا فان صمته كان محددا بين فترتين خصبتين كتب فيهما احسن نتاجه،فمن ١٨٨٩ الى١٨٩٤ كتب بالتدريج « الاشعار القديمة » حتى « السيد تيست » ومن ١٩١٧ والى ١٩٢٤ ظهرت مؤلفاته « الالهةالفتية » «اوباليوس» و « المفاتن » (Charmes)

ورغم ان « مسائل المنهج » لا تحظى بالاولوية في « ليونارد والفلاسفة » فان فاليري يهتم بها كثيرا • فقد ظهرت المحاولة الجمالية ـ والتي ندين لها بكل المؤلفات الرئيسية له ـ واصبحت الفلسفة بالنسبةله مؤسسة لتغيير كافة القيم كما اراد لها ذلك نيتشه • ان الشعور الرائع للمفكر بالتعالي قد اصطدم بشعور الآخرين • ويحاول فيلسوفنا ان يفهم فيتامل فيالجمالوالاخلاق: « كل فيلسوف عندما ينتهي من الاله ، من نفسه ، من زمنه ، من المادة ، من الفئات ومن الجوهريات يلتفت نحو الناسواعمالهم»

فبعد ان ابتكر «الحقيقي» (Le Vrai) يبتكر « الصالح » (Le Bien) و «الجميل» (Le beau) ويرى فاليري في دخول المثل العليا الى تاريخ العقل » حدثا اوروبيا بكل تاكيد » لكن ما ان يسرد لنا هذا التركيب النبيل حتى يعمد مؤلف « السيد تيست » الى تجريده من قيمته،«الاخلاقية» و «الجمالية» تتفككان امام عينيه الى اوهام ضائعة • اما « المعرفة » فتبدو له متضائلة امام تطور العلوم نفسها • ونجد هنا فكرته القديمةالتي بموجبها « كل معرفة بدون مقدرة فعلية لا تمتلك الا اهمية شكلية ولا تصلح الا لتكون وصفة لمقدرة خاضعة للتحقيق » •

اذن لا يمكن اعتبار « تعريف الجمال » الا كوثيقة تاريخية او لغوية ، او مجرد عمية بسيطة شمهية ستفقد قيمتهاعندفترة•

حينئذ وعلى انقاض « الحقائق » تبرز سيطرة وجهة النظر الجمالية ! « اذا كانت الجمالية بالفعل موجودة فان الفنون ستختفي امامها ـ اي امام جوهرها لكن هذا غير ممكن ! يستطيع الفيلسوف،ان يحاولالسيطرة على الفنان ، ان يمتصه ، ان يشرحه لكن الفنان يتملص من التحقيق،واحسن من ذلك انه ينتصر ، ولا يبقى من الفيلسوف الا الشكل الذي بواسطته قاد برهانه • « لو تفحصنا افلاطون او سبينوزا ، فهل سيبقى شيء من بناءاتهم المدهشة ؟؟ ابدا لن يبقى

شيء ، أي شيء ، اذ لن يبقى الا مؤلفات فنية » (١٢) .

اذن وبوسيلة مختلفة عن بروست يصل فاليري الى نفس النتيجة : الفن هو التبرير الوحيد لمؤلفات العقل . لكن الفن بنظر بروست هو وسيلة لاكتشاف حقيقة ثانية ـ عبر العالم الحقيقي ـ بقيت غامضة عن العيون غير المدربة . لقد بدا « الفن »القادر الوحيد على أن يقود الى الابدية في عصر ظهر فيه أن الحضارة المادية تبدو مؤمنة . ان الرمزيين سوف يكونون آخر الاجيال الادبية العظيمة التي سوف تبقى . وجهة النظر الجمالية » بالنسبة لها ـ حسب تعبيراندريه جيد ـ هي « الوحيدة التي يجب النظر من خلالها » للحكم بشكل صحيح على عمل فني معين .

ويشغل فاليري مكانا خاصا بين مفكرينا« الحديثين . انه واحد من قلة نادرة سخرت بالمعرفة ، ولا ترغب في امتلاك العالم او تدعي الشرح او اكتشاف النهايات الاخيرة. ان التفكير ليس الا لعبة بالنسبة له ، مسيرة متوافقة بشكل رائع ومكتفية بنفسها . اننا لن نستطيع وضعه بين الفلاسفة . الفلسفة هي شرح دوري للعالم ، انها اكتشاف لعلاقة جديدة بين الانسان والكون . العلاقة بين الانسان والعالم لا تهم فاليري ولا حتى الاكتشافاتالعلمية او التطبيقية وانما فقط السلطة التي تخلقها والطريقة التي ترى فيها النور . فبالنسبة له يستعرض العقل دوما ما يخلقه .

ان في كبريائه التي تشبه كبرياء الفنان الذي يحاول ان يعلو على طبيعته لمحة أكيدة عن « الاسكندرانية » (*) » اي عن حضارة استهلكت ما استطاعت أخذه من المعرفة . لم يعد الذكاء بالنسبة له مقدرة تطبيقية او قيمة ذات استعمال مباشر او منظارا موجها على العالم وانما قوة تخلم نفسها بنفسها وهي معجبة بهذه اللعبة.ان انحطاط التفكير او الفن أو الحضارة يحصل عندما تحل الطريقة محل النهاية والشكل محل المضمون والعين محل الرؤية . ويصور فاليري هذه المرحلة بكل دقة . مطلقا لم يكن هوميروس« او دانتي او شكسبير ليفضلوا انفسهم على مؤلفاتهم ولا غوته الذي بقي حتى الساعة الاخيرة فضوليا في عملية الخلق ولا حتى نيتشه الذي كانت المسائل الفكرية البحته تبدو له خالية من المعنى . لكن فاليري،في جفافه وعريه يتنبأ بما سيكون عليه المفكر « الخالص » المفصول عن جسده والمتحرر من خيبته والذي التهمته آلية التفكير العبثي.

« ومع ذلك ، فاذا وضعنا الفلسفة على حدة ، فقد ظهرت مخلوقات فريدة نحن نعلم أن تفكيرها المجرد كان دوما يهتم بالمجازيات والتطبيقات والبراهين الحساسة لمقدرة التركيز ويبدو انها كانت تمتلك سرالعلاقات الدائمة بين القسري والضروري . لقد كان ليوناردو دو فينشي النموذج الكامل لتلك المخلوقات العليا » .

هذه العبارة الاخيرة في « ليونارد » ـهذا الكتاب الغريب الذي لم تذكر فيه ولا كلمة عن الرجل الذي يحمل اسمه ـ الا يمكن ان يكون فاليري قد طبقها (أي العبارة الأخيرة) على نفسه ؟ انه بالفعل من خلال هذه

(١٢) ياله من تخبط ! قيمة الفلسفة بمضمونها وليس بشكلها .. انها تسمى سمو الحقيقة أو ترفضها ، ولا علاقة للفن بذلك .

(*) الاسكندرانية : حضارةاغريقية خاصة بالاسكندرية (القرن الثالث قبل المسيح الى القرن الثالث بعد المسيح) .

« المجازيات » و «البراهين الحساسة لتفكيره يجب علينا ان نحكم عليه اكثر مــن حكمنا على تفكير مجرد حتى العظم ، راض عن نفسه وغير قادر أن يتجاوزها . لقد أعطانا فاليري هــذا البرهان في نثره . فنحن نجده أولا في دراسة صغيرة يشرح لنا فيهـا آلية المانيـا الحديثة (غزو منهجي)
(« Une conquête méthodique ») :
« ان المانيا مدينة بكل شيء لظاهرة قد تكون « أسوأ شيء في العالم » حسب بعض الامزجة. هذه الظاهرة هي الانضباط . يجب علينا ألا نحتقرهـا . فهـي تدعـى في الأمور العكرية « المنهجية » اما بالنسبة للالماني فهي الحياة نفسها . بالاضافة الى أن المانيا أمة حديثة التكوين . لهـذا فكـل الشعوب التي تصل (بعد تأخر) الى مرحلة الامم الكبيرة تحاول تقليد ما قد عرفت الأمم الاخرى الاقدم منها قرونا بكاملها كي تتعلمه . تماما ككل مدينة حديثة التكوين تقوم دائما على مخطط هندسي ان المانيا وايطاليا واليابان وهي أمم ابتدأت بشكل متأخر جدا تقوم على افكار علمية كاملة.»

لقد قيل كل ماهو أساسي في قليل مــن الكلمات (يبدو ان فاليري قد نسي الناحية المحزنة للشعب الالماني . هذا الشعب الذي يعيش بشكل طبيعي في حالة عدم توازن! وكما قال نيتشه : « هـو من البارحة ومن بعـد الغد لكن لم يكن له أبدا اليوم ») .

اننا نجـد أيضا انموذجـا لهـذه الهبة التنبؤيـة الواضحة ، المتوازنـة ، الهادئـة والمتحفظة في رسالتيه اللتين ظهرتا بعدالحرب الاولى (١٩١٩) عن ازمة العقل (١٣) ودون أدنى شك لم يتوصل فاليري في نثره مطلقا الى توافق أعلى بين الاسلوب وبين التفكير. وانطلاقا من حقائق بمجملها سخيفة فقد ترك لنا نصة حاسما . هــذا النص الذي اضحى سخيفا فقط أبعد أن اسيء التصرف به :

« الآن ، وعـلى السطح الماثـل للألسينور Elseneur ، يرى الهاملت الاوروبي الملايين من الاشباح .

« لكن هناك هاملت مفكر . انه يتأمـل حياة وموت الحقائق . انه يرى كالاشباح كل تدفصاتنا ويتدم عن كل القاب مجدنا .

« فاذا تناول جمجمة ، فانها جمجمة عظيم ما ... هــذا كان ليوناردو . لقد اخترع الانسان الطائر لكن الانسان الطائر لم يخدم المخترع تماما كما يجب ... أمـا الجمجمة الاخرى فانها لليبنيز Leibniz الذي طالما حكم بالسلم العالمي . أما هذه فهي لكانت Kant . كانت الذي ولـد هيجل ، الـذي ولد ماركس ، الذي ولد ...

« أمـا أنا ــ قال لنفسه ــ أنا الفكـر الاوروبي فماذا سيحل بي ؟ وماهو السلم ؟ قد يكون السلم هـو حالة يكون فيها العداء الطبيعي بين الناس منصرفا الى الخلق عوضا عن أن يكون منصرفا الى الدمار كما في الحرب.

لقدكان فاليري يتنبأ بـ « أعجوبة المجتمع الحيواني ، بطـراز معيشة النمـل الكامـل والنهائي » . أما القسم الثاني في تنبؤاته عن انحدار أوروبا والتي اضحت « كماهي عليه في الحقيقة ، أي قطعة صغيرة في القارة

(١٣) رسائل ظهرت أولا في The Athenaeum ثم بالفرنسية في المجلة الفرنسية الحديثة NRF .

الآسيوية » (١٤) فانه يشهد على قياس دقيق لعلاقات القوى ، هذا القياس الذي غالباً ما يغيب عن اذهان « موازري العقل » .

ومن المؤسف أن هنالك عيبا واحدا في هذا الشكل من تفكير فاليري ، وهو انوضوحاً كهذا وقوة كهذه ودقة ورؤية موضوعيةودقيقة للاشياء وطريقة قاسية كهذه واثقة مننفسها في المديح والمقارنة ــ من المؤسف ان كل هذا لم يستعمل في الغالب .

ويبدو ان العالم لم يضع امام فاليري الميزان القاسي الذي يحكم به عليه . كما ان هذا الحكم الذي يخرج بصوت جاف وحيادي ، يفلت من فاليري كما تفلت أصوات كبرة الناء المتقاهرة . لكن وبخلاف غريب على العادة ، فان هذا المفكر المترفع عنخليقته قد وقع هنا تحت سيطرتها . وهذا الخلاف يتاكد هنا بشكل حتمي في الحكم الذيأطلقه فاليري على التاريخ « التاريخ هو الانتاج الأكثر خطرا لكيمياء العقل » .

« التاريخ يبرر ارادة الانسان لكنه لا يعلمّم شيئا أبدا » (١٥) .

ان هذا الحكم على التاريخ لا يعني شيئا كبيرا غير ان فاليري لم يكن يحب التاريخولم يكن يفهمه مطلقا لانه في حكمه هذا لم يكن يهاجم التاريخ كعلم قائم بحد ذاته وانما هوس الانسان في ايجاد تبرير لنفسه باي ثمن كان .

بعد الجزم يقوم فاليري بالمراقبةوالملاحظة حينئذ يصبح تفكيره ثمينا جداً :

« ان الظواهر السياسية في عصرنا اخذت تصحبها تغييرات في الاصعدة لا مثيل لها او بالأحرى تغييرات في مستوى الاشياء : لا يوجد الآن مسائل محلية » .

« ان سياسة ريشيليو او بيسمارك تفقد معناها .. منذ الآن فصاعدا لن يحدث شيء دون ان يتدخل فيه العالم كله .. » (١٦).

ماذا سنقول للقرن العشرين ــ غير أن التاريخ قد مضى ــ عن تاريخ بياني مختلف ذي مقاييس جديدة شبيهة بالثورة التي تعيشها الفيزياء الحديثة اليوم والتي نسفت عالم اقليدس ؟؟ هلهذا يعني موت التاريخ كما يعتقد فاليري ؟؟ ابدا ، لكن بالعكس نضج ورؤية جديدة للزمن كما فعل شبينجلر Spengler حين طبق قانونالتشابه التاريخي

---

(١٤) « ملاحظات حول عظمة وانحدار اوروبا » (نظرات حول العالم الحالي) ص ٣٣ ــ ٣٤ : « كانت اوروبا تملك ما يكفي لاخضاع وادارة وتنظيم باقي العالم في سبيل الاهداف الاوروبية . لقد كانت لديها امكانيات لا تقهر ورجال خلقوها .وتحت هذه الامكانيات كانت تكمن غيرها اقوى منها وهي التيتتحكم فيها . لقد كانت تتغذى من الماضي . لقد تعلموا لتقط صنع الماضي . ان الفرصة ايضا قد مضت . ان نابليون هو الوحيد الذي شعر بما سيحدث وما كان ممكناً أن يقوم . لقد فكر على مستوى العالم العالمي ولكن لم يفهم . جاء مبكراً جداً : لم تكن الأوقات ناضجة وامكانياته كانت بعيدة عن التي يملكها نحن . لقد اخذنا بعده نتدخل شؤون الدير ونفكر باللحظة نفسها فقط .

لقد فضل الأوربيون التعساء ان يلعبوا « الارماياك »* و « البورجينيون »* على أن يقوموا بالدور الكبير الذي عرف الرومان أن يقوموا به في الأرض وأن يحتفظوا به لمدة قرون » .

(*) الأرماياك والبورجينيون : اشارة الى النزاعات في عهد شارل السادس ــ شارل السابع (فرنسا ابان حرب المئة عام) .

(١٥) من التاريخ (نظرات حول العالم الحالي ص ٤١) .

(١٦) نظرات حول العالم الحاليص ٤٤.

القديم (١٦) على الثورات الثقافية وحين خلق انطلاقا منها ومع كثير من المنهجية الثورية ، دراسة خارجية فضائية للتاريخ ، وكما فعل ارنولد توينبي Arnold Toynbée حين طالب باهمال النظرية « البطليموسية » عن السياسة لصالح النظرية «الكوبرنيكية»
لقد بقي فاليري ـ هنا ـ تحت مستوى تفكيره في الحدود التي ادعى أنه يسيطر فيه عليه • لكن لا يستطيع الانسان ان يجدد او ان يخلق من جديد الا اذا اعطى نفسه بالكامل للمادة المطلوبة •

لقد كان لدى فاليري ـ الكاتب ما يكفي للاحاطة بهذا العالم وتنظيمه ـ كما كان يعتقد ! اي بكلمة واحدة • كان يعتقد أن عنده طريقة ! لكنه كان أعلى بكثير من المشهد حتى يهتم به في الحقيقة وحتى يشركنا به أيضا • ومن ناحية أخرى فقد بقي غالبا ، وخلافا لمبادئه ، في منتصف طريقة افكاره نفسها كانه كان يخشى ان يلتزم بشكل كامل باحد مؤلفاته • وغالبا ما يشبه نثره حقول انشاءات فنرى فيها لوحات نافرة رائعة ومختارات جديدة ومنظورات جميلة وعتبات هياكل كثيرة • ونادرا ما يبدو المجموع منتصرا بالرغم من كل شيء مع أنه كان يقيمه !

(١٧) ومع ذلك فقد كان فاليري يعرف اهمية طريقة الاستنتاج بالمقارنة (بالمشابهة) •
« من كانت لديه موهبة المقارنة يربح الوقت كما يمارس هذه الموهبة » • أما الذي لا يمتلك هذه الموهبة فانه لا يفهم عمل العقل الا بلمة واحدة (وايضا قد لا يفهم هذه اللمة) ولا يعمل الا بشكل مباشر »
(الدفاتر Cahiers VI ص ١٠٧) •

فاليري الشاعر

اني أرى في الغصن السوي الاقل استحقاقاً في العبادة(١٨)
« شيء أسهل من تنظيم قصيدة طويلة غامضة كي تثير الأفكار(١٩)
أيها الشبيه ! ومع ذلك أكثر كمالا مني

نرسيس

بينما يحاول النثر الفاليري خلق نظام معين ، فان الأبيات الأولى لفاليري تعطينا فكرة عما كان يستطيع ان يقدم لنا لو تركه نفسه لعبقريته • ان تأثير مالارميه يبدو واضحا في أشعار فاليري الاولى •

ومع ان اكثرية « القصائد القديمة » تشاركه في جو العصر الشاعري (احدى هذه القصائد « قيصر » تشبه اشعار هيريديا)، فان البعض منها يكشف عن حنان أنثوي عن رومانسية رفضها فاليري بشدة بالفتيفما بعد:
« السكون الكبير ينصت الي وفيه انصت للامل •

(١٨) Tel quel, I .
(١٩) فريديريك لوفيفر Frédéric Le Fèvre ، ندوة مع بول فاليري •
(٢٠) قصائد فاليري • مجموعة الأبيات القديمة ١٨٩١ـ١٨٩٣ La Fileuse p. 11 .

ويتفير صوت الينابيع و يحدثني عن المساء،
واسمع العشب الفضي يكبر في الظل
المقدس ... (٢١)

لقد تخلى فاليري فيمابعد بسرعة عن هذه الأبيات الاولى رافضا الهاما لم يكن هو صانعه الاوحد ، « دون مواساة من انه تلقى هذا الكلام الداخلي الذي بلا هيئة ولا جذور هذه الصور القصيرة التي تتحول الواحدة ضمن الاخرى » وليس من كاتب طارد اللاوعي بشراسة كما فعل هو ، قد يكون ابولينير آخر وبودلير آخر قد زارا أحلام هذا الهاوي الملهم ، وبدون شك فقد يكون مؤلف « الالهة الفتية La jeune Parque » لا يستعاض عنه ، لكن الذي يخشى منه ان يكون قد خنق وبكل برود وبقساوة كبيرة ووعي وارادة ، عبقرية اكثر حرية واكثر انطلاقا وربما اكثر تحليقا من عبقريته !

لقد عبد فاليري ادجار الن بو («الكاتب الوحيد الذي ربط الادب بالعقل ») ومالارميه (لكن « كرها بالادب) ، ولما لم تكن لديه « يوميا القدرة بان يقترح على مخيلته بعض الكائنات الضرورية او ان يخرق الحواجز الروحية » التي كانت تعيق مسيرته ، فقد وجد فاليري النجاة في الهرب .

« وخلال خمس وعشرين سنة ، صمت وهو يعمل دون انقطاع .. وقنع بان يحكموا عليه بانه أمحل ».. وقد كتب جيد يقول : « اني لا اعرف مثالا اكثر احراجاً لصبر وكبرياء وايمان » « ثم فجأة ، حدث الانبثاق الرائع المعروف » . (٢٢)

وفي عام ١٩١٧ ، وبعد سنوات عديدة من اهمال فن الشعر ، قام فاليري بكتابة «تمرين» اهداه الى اندريه جيد ، كنوع من الوداع لالعاب المراهقة ».لقد عرفت « الالهة الفتية La jeune Parque » نجاحا لامعا خلال عدة أشهر ـ كان يبدو كان فاليري ، كا مثله بروست ، يعود من غياب طويل كانه اليعازار يقوم من بين الشعراء الاموات (٢٣) ويبدو

---

(٢١) النرجسي يتكلم ، ص ٣٥ . يعود تاريخها الى ١٨٩١ تصفها رومانسي : ثالث اعجب مالارميه وهريديا ، لكن هذا المديح ازعج المؤلف الذي كان آنذاك يبحث عن الكمال . وقد برهن الجامعي الاميركي ويتنج Ch. Whiting ، في مقارنته للنسخ المختلفة للاشعار القديمة Poèmes anciens (فاليري شاعر شاب ـ مطبوعات جامعة يال) أن البحث عن القساوة قد تم على حساب انطلاقة الشاعر .

(٢٢) اندريه جيد Incidences ص ٢٠٨ ـ ٢٠٩ .

(٢٣) قام ليون بول فارج Léon-Paul Fargue بتصحيح مسودات «الآلهة الفتية» وقام بقراءتها امام مجموعة من نخبة الاصدقاء عند آرتور فونتين Arthur Fontaine ، صديق جيمس Jammes في ٢٩ نيسان ١٩١٧ ، وقد قام بقراءتها فيما بعد عدة مرات خاصة عند جان موهلفيلد Jeanne Muhelfeld وعند أدريان مونييه Adrienne Monnier ان الآلهة الفاليرية ، هذه الشخصية الغريبة التي وصفتها مكتبة شارع الاوديون بانها « محفورة في البورفير وليس في الرخام » قد أثارت اهتمام باريس باكملها حتى وُصفت بانها « جد غامضة لدرجة انها تُعذّب العقل ولا تتوضح مطلقاً ، وهي تكشف عن جوانب بعدد المرات التي تنظر اليها » . وقد قام فاليري لاربو Valéry Larboud بترجمتها الى اصدقائه . اما اندريه جيد وسواريس Suarès وفارج Fargue لقد كانوا يرددون الى كل من يريد سماعهم بان مؤلفها هو اكبر شاعر فرنسي . وبعد مدة اقتنع الجميع بذلك ووجد فاليري نفسه محاصراً بالناس من كل الفئات والاجناس مثل ما كان بروست يحصم بذلك .

ان فاليري صادق هنا الهـة ، فلنعي هـذه اللحظة القصيرة من النشوة في عمل ادبي وفي حياة شديدي الثقة بنفسيهما ، وهذا التوافق بين شكل ومضمون . لقد اراد الشاعر ان يعطي لكل موضوع نبرة خاصة « انه حلـم موضوعه وبطله هو الشعور الواعي ،تصوروا انكم تستيقظون في منتصف الليل واذ بحياتكم كلهـا تمر من جديد وتحدث نفسها عـن نفسهـا » (٢٤) . ان نقطة الانطلاق هـي نفسها كما في النرجس لكن الشعر يتطور في اتجاهات عدة بحيث يصبح «التلوين للتبديلات النفسية ، والتغيير في الوعـي اثنـاء ليلـة واحدة » . وتموت « الالهة الفتية » ـ ملكة السماء الأرضية ـ لكي تولد من جديد وذلك بعد ان رأت في الحلم ان افعى الملذات الدنيوية قد لدغتها ، وحينئذ تنطلق الالهة الشابة وهي منقبضة ومشوهة للبحث عن «الانا» انها قصيدة عن الوعـي ، عن الذاكرة عـن المستقبل واذا اردنا عن الزمن الذي وجد . اصغوا الى هذا النشيد عن المجد :

« .. ياحاجبين اضطهدهما ليل كالكنز .
كنت أصلي متحسساً في ظلماتكما الذهبية،
ليل أبدي كان يلفني ،
ووهبت نفسي في فاكهة مغمنية كان يلتهمها،
لم يكن يحدثني شيء بان رغبة بالموت يمكن
ان تنضج
في هذه النواة الشقراء تحت الشمس...»(٢٥)
لكن بسرعة ، ما لبث ان انزلق ظل بين
الالهة ونظراتها

قلبي ، ايا مومياتي المرنة والمتحركة ..
انزلق ! ايها القارب الجنائزي .. »
ويبدو ان الالهة الفتية تسأل نفسها وهي قلقة من الليل : «أان أرى نفسي بعد فترة؟

هل يتجرأ الزمن ، من بين قبوري المختلفة،
ان يبعث مساء مفضلا لدى الغمام .. ؟
لكنها تتذكر قبلة الربيع وهي ترتعش
ماهي تدعو الى التحول بكل ابدفاع :
«ايها الموت ، تتنفس اخيراً العينة الملكية:
ذدني ، فك قيودي !.. واجعلني اياس
من نفسي المرهقة والصورة المحكوم عليها»
« هل كان قلبي بجانب قلب على وشك ان
يضعف ؟..

اسمع .. لا تنتظر .. السنة التي ستولد
فالى دمي الذي تتنباون له بحركات سرية،
يتخلى الجليد باسف عن مأساته الاخيرة..
وياتي الربيع ليكسر الينابيع المختومة..».

وبعد ان مرت المحنة ، والليل القلـق والاعصار ، تجد الالهة الفتية نفسها اخيرا «على ما كانت عليه» : « ايتها الانا الغامضة ومع ذلك ، ما زلت تعيشين ؟
سوف تجدين عند الفجر
بمرارة ان نفسك لم تتغير .
« .. السلام ! يا الهة الزهر والملح ،
والعاب الضوء الفتي الاولى ،
الجزر ! .. » (٢٦) .

وحينئذ ، تستطيع اخيرا ان تترك نفسها للنعاس « للشعابـين والكنوز » وان تختلط بالليل وهي تحلم بالشمس .

ومرة اخرى ستتكرر المعجزة . وسوف تكون « المقبرة البحرية » هنـا ، القصيدة كلهـا حرية وسعادة للعقل ، الجسد الذي تحرر الى الابد والذي اعيد الى قوى الموت والـلـ .. اللحظة التي اصبحت في حالة خالصة الى الابد.

« يامعبد الزمن ، زفرة واحدة تعبر عنك،

---

(٢٤) رسائل الى البعض ، ص ١٤٤
(٢٥) المصدر Poésies ، ص ٨٠ .

(٢٦) قصائد فاليري : الآلهـة الفتية ، ص ٧٣ ـ ١٠٦ .

اني اسعد لهذه النقطة النقية واعتاده..
اني المتم هنا رائحة دخاني المقبل .. ؟»
لكن اجمل ابياته هي بلاشك التي خصصها من مجد البحر ـ « هذا السقف الهادئ»حيث تسير الحمائم » . احيانا في وسط المجرات الجليدية تظهر لمحة انسانية :
« لقد ذابوا في غياب كثيف ،
وشرب الفخار الاحمر الجنس الابيض
ومرت بين الزهور موهبة العيش :
اين هي من الاموات العبارات الاخوية ،
الفن الذاتي ، والنفوس الفردية ؟ » (٢٧)
ان تامل فاليري هنا يكمن في اللحظة الخالصة . هذه الذرة من الوجود التي يضيعها الوعي بين استراحتين للاوعي (٢٨). ان العقل ، وهو يغطس في الزمن « الخالص » ينجب عصورا وحالات وصورا ويبتكر الماضي والأسباب . لكن الماضي ليس الا اعتقادا وحواسنا تبرهن لنا على عدم استقراره ، وهو لا ياخذ معنى صحيحا الا عندما يتكيء على المستقبل . ان « الالهة الفنية » و « المقبرة البحرية » هما قصائد من الزمن الذي كان ضائعا ووجد ، والذي مقياسه الوحيد هو « الانا » هذه « الانا » التي نحس بها في داخلنا كنكش ثابت ، كاستمرارية لا يمكن تفسيرها ، كجزيرة منفصلة عن الزمن الذي يسيطر ، يلخص ويستوعب التجسدات العديدة والمتغيرة لشخصيتنا .

(٢٧) « القصائد » Charmes ـ المقبرة البحرية ص ١٨٧ ـ ١٩٤ .
(٢٨) لقد تكلم فاليري الناثر عن هذا « اللاوعي » حين تحدث عن النوم ، « هذه الكتلة الدافئة والهادئة والمعزولة بشكل غامض ، هذه القطرة المنفلتة من الحياة التي تحتل تاريخي وآمالي نحو الضوء .. هذه الجزيرة التي تبقى فيها كمعلقة من الدخان الى الابد » (A. B. C.) .

« .. وكما ان الاذن ، تضيع لم تجد ، من خلال التموجات السيمفونية ، صوتارهيبا ومستمرا لا ينقطع عن التواجد فيها ، فان الانا الخالصة ، العامل الوحيد والرتيب للكائن ، تقطن في حواسنا الى الابد .. »(٢٩)

هذا الخلق الجوهري والمستمر يجد في القصيدة تعبيره الامثل : ان الزمن في اعلى نقاطه هو العمل الفني ، المفاجأة السمينة التي تنسينا «هروب الايام الذي لا يطاق».

وهنا ، جسّد فاليري القوانين التي كان يعممها لهواة القصائد :

« القصيدة هي فترة من الزمن يستنشق القارىء اثناءها قانونا مهيا من قبل ، ليس هنالك من صف وانما حظ غير اعتيادي.يتقوى اني اجد دون مشقة لغة هذه السعادة . اني داخل بشكل مزيف ، فكرة اكيدة ، رائعة التنبؤ ، ذات الفجوات المحصية ، ودون.ظلمات غير طوعية ، حركتها تقيدني وكميتها تتراكم علي ، فكرة منتهية بشكل غير عادي .. » (٣٠)
ان ما يلفت النظر في هذا التعريف هو انه يتجرد من الشعر كل ما كان يبدو ملكا له منذ الرومانسية كالنفخ واللاشعور والاحساس والهوس وبكلمة اخرى : الحرية .

ان هذه « الفكرة الرائقة » وهذه « الفجوات المحصية » وهذه « الظلمات الطوعية » كل هذا يعيدنا الى ماليرب Malherbe الواعظ ، ونفكر بابيات بوالو Boileau . (« في (النشيد l'Ode) الفوضى الجميلة هي تاثير من الفن ») ،

(٢٩) متنوعات Variété I ص ٢٠٤ .
(٣٠) القصائد
L'amateur de poèmes. Poésies
ص ٦٥ ـ ٦٦ .

وبقصائد القرن الثامن عشر التعليمية ، وبخطاب منغم اكثر منه بقصيدة ، وصحيح ان هذه القصيدة الطوعية هي غالبا مصطنعة وتجابه قصيدة اخرى سحرية تحاول أنتضعنا في حالة من الجمود العقلي وهي سحر نيرفال Nerval الضبابي او هوفمانستال Hofmannsthal او ريلكه Rilke او ابولينير Apollinaire .

لقد حاول فاليري الوقوف بوجه الفكرة التي توجد لدى اكثرية الناس عن الشعر « فكرة غامضة جدا بحيث ان هذا الغموض في فكرتهم هو تعريف الشعر بالنسبة لهم...!! اما بالنسبة له فان الشعر بالعكس هو الادب « المرجع الى اصله الفعال والمحتوى،مثاليات منكافة الانواع وباوهام واقعية ، وبازدواجية ممكنة بين لغة « الحقيقة » ولغة « الخلق »، يجب ان تكون القصيدة « عيدا للعقل » ، ولعبة « رسمية ومحددة » : واسهما نارية مهياة بشكل دقيق من قبل مهندس الكلام . « وبعد العيد ، يجب الا يبقى شيء » اذن لا غرابة في ان يعطي الاهمية للشكل على المضمون وللهندسة الفكرية للقصيدة على قدرتها العاطفية ، ان القصيدة هي حل،لمحاولة انها « تنظم كل ــ الممكن ــ في الكلام » . الآن نفهم موقف فاليري من هذه الجاذبيات الجميلة الحساسة كالموسيقى والرقص ومن هذا الخلق المنظم الذي هو بكل تاكيد الهندسة المعمارية حيث يرى فيها فاليري امتلاكا للعقل على الجسد وسيطرة الذكاء على المادة » (٣١)

وقد اطلق الأب بريمون Bremond في الجلسة العامة للاكاديميات الخمس بتاريخ ٢٥ اوكتوبر ١٩٢٥ على هذا الخلق المنهجي اسم « الشعر الخالص » في الوقت الذي كان الشعر يحاول فيه وتحت تاثير السرياليين ان يمتلك كل طاقات اللاوعي حاملا عبء لغة ترفض التطويع والقوانين ! هذا الشعر الفاليري كان يدعي العودة الى الاساس واغفا الموسيقى الداخلية والتيار الميتافيزيقي والتطلع الالوهي،الى هيكل اللغة بعد انتزاع كل شوائب الزمن منها !

هل نستطيع القول ان فاليري توصل الى ايجاد هذه النقاوة ؟ كلا !! لان قصائده ترزح تحت عبء الرمزية ، تحت فيضان من الذهب والماس الذي لن يلبث ان يلعب معه مقالب سيئة حيث تكمن غالبا الغاز جنسية وتطلعات ميتافيزيقية بالرغم عنه احيانا (كما في خاتمة المقبرة البحرية ») وخاصة ان قصائده لا تبلغ النشوة .

ومع ذلك فلا شيء يذكرنا بالعصور الكلاسيكية وبالكمال الراسيني (راسين Racine) كما تفعل بعض ابيات «الالهة الفتية » .

« أنتم أيها الغاطسون في الموت حتى النموج هذه الومضات العليا ، هذه الاسلحة التي لا تقهر ،

وانطلاقات ابديتكم ،

اني وحيدة معكم ، مرتجفة ، بعد ان تركت مضجعي ، وعلى الهاوية المهووسة بالاعجوبة

أسأل قلبي اي عذاب يؤرقه ،

اي جرم ارتكبته لنفسي .. او عليها ؟»

لقد كان باستطاعة فيدر Phèdre ان تطلق هذه الصرخة وان تلقي بهذا

(٣١) Eupalinos, l'Ame et la Danse, Amphion .

الاعتراض الى السماء : « أيها الغرباء الجبارون ، الكواكب الحتمية

تتجرأون أن تشعوا في البعيد الزمني
نقاوة وجبروتا لا أعلمها .. »

أحيانا تكون قصائد فاليري معجبة الى حد كبير بالعلم والتقنية ومع ذلك فهي تبقى سجينة فكرة جليدية قد نطتها مجردة من العبير ، لقد كان يتنكر لكل ماهو مخالف لمتطلبات الكلام الخالص » ، ومع ذلك يبدو أن أشعار فاليري غير وفية لأثمن ما في الشعر: الاصالة .

قد يكون قد فرّض كثيرا من الفتوقليلا من الالهام ؟؟ قد يكون ، برفضه الاستماع الى « الأنا الكريهة » ، قد نكل بأفضل جزء من ذاته ؟؟ كما لو أنه كان يستطيع ، والى الأبد ، البقاء على الحياد وفوق مؤلفاته دون خوف من تجاوزها له .

لقد كان يحب الدقة والقساوة ومع ذلك فقد وقع فريسة لأكثر من غموض شكلي،وقد كتب يجيب الذين اتهموه بالظلمة وبالقوقعة في مسرحياته :

« اني آسف بأني نكبت هواة النور ، لا شيء يستهويني أكثر من الوضوح . لكن مع الأسف فان الظلمة التي يعيروتني بها هي عقيمة وشفافة ازاء التي اكتشفها في كل مكان تقريبا . سعداء هم الذين يتفقون مع انفسهم بأنهم يفهمونها تماما .. اني أحسد كل هؤلاء الناس الواضحين الذين تحملنا مؤلفاتهم على التفكير بسهولة الشمس الناعمة في عالم من زجاج » . (٣٢)

ترجمة : اسكندر كيني

---

(٣٢) رسائل الى صديق (نسخت في « منظومات مختارة » ص ٢٢٦) .

● ● ●



كان الغريب قد نزل هنالك قبل أعوام عدة ، أشقر صموتاً • وانا لم أر قط شخصاً يحب ال « كاشاسا » بهذا القدر • فأن يشرب المرء من ال « تافيا » كما لو كان ماء ، فما في ذلك أية مدعاة للفحص ، اذ هو ما كنا نفعله جميعا ، بحمد الله، غير انه كان جديراً بأن يمضي نهارين وليلتين مكباً على الشرب دون أن يزعجه ذلك • لم يكن محدثاً ولا مولعا بالشجار ، وما كان يغني أغاني الماضي ، ولا يذكر بما سبق له أن حل به من مصائب • صموتا كان ، وصموتا ظل ، وقد أخذت عيناه وحدهما تتغضنان ، وتصعران أكثر فأكثر ، وفي الحدقتين تتلظى شعلة حمراء •

كانوا يروون عنه حكايا كثيرة ، يتسلسل بعضها بدرجة من الاحكام حتى ليحلو سماعها • وكان كل شيء عن طريق السماع اذ ما من شيء عرفه أحد من فم غرينغو ، فم مطبق لم يكن ينفتح حتى ولا أيام الخير ، عندما تصبح الأرجل من رصاص بضغط ال «كاشاسا» المتراكمة • حتى أن مرسيدس ذاتها ، وهي الفضولية النموذجية ، التي لا يخفى على أي منا ميلها الى غرينغو ، لم تفز بانتزاع أدنى تلميح منه حول المرأة التي ذبحها في بلده وحول الرجل الذي طارده في الجبال والوديان ، على مدى سنوات ، الى أن غرز سكيناً في صدره ، واذ كانت تسأله عندما تتجاوز الكاشاسا به الحد ، كان غرينغو يظل مثبتا نظره في ما لا يدري ، وقد تحضبت عيناه الصغيرتان الزرقاوان فجأة باللون الأحمر ، وهما نصف مغلقتين ، وتصدر عنه غمغمة ذات معنى مريب • تلك الحكاية عن امرأة قتلت بسبع عشرة طعنة سكين في البطن ، لم أفز قط بمعرفة كيفية حصولها حتى الآن ، معززة بالتفاصيل ، بما في ذلك حالة مواطنه الشاب الذي طورد من مرفأ الى مرفأ حتى اليوم الذي طعنه فيه غرينغو بالسكين ذاتها التي استخدمها في قتل المرأة بسبع عشرة طعنة ، كلها في البطن • لا أعرف ذلك ، لأنه اذا كان يحمل موتاه في ذاته ، فهو لم

تخامره الرغبة قط في التخلص من عبئهم ، حتى ولا حين كان يغلق عينيه وهو مخمور متلاش ، وقد جمدت أمامنا الجمرات الحمر في حدقتيه ·

لاحظوا أن الميت عبء ثقيل ، وقد سبق لي أن شاهدت عديداً من الرجال الشجعان يتخففون من حملهم ويسلمونه أحياناً الى مجهول ، عندما كانت الخمرة تضطرهم الى ذلك · أما عن امرأة ورجل غرس في بطنيهما خنجر ·· فهذا مالم يسع غريمو قط للتخلص منه ، ولهذا كان ظهره مقوساً ، بسبب ثقلهما دون أدنى ريب· لم يكن يطلب أي عون ، لكن الآخرين كانوا يروون تفاصيل كثيرة ، بل لقد كانت تلك حكاية جد مشوقة ، فيها مقاطع تبعث على الضحك وأخرى تبعث على البكاء ، كأيما حكاية جيدة ·

لكن ما أود أن أرويه لكم الآن ليس حكاية غرينغو ، فسأدع تلك لفرصة قادمة ، خصوصاً أنها تتطلب وقتاً ، فليس يكفي قدر يسير تافه من « الكاشاسا » — دون رغبة مني في جرح مشاعر مستمعي الأكارم — ليتمكن المرء من التحدث عن غرينغو وسرد قصة حياته المضطربة ، وحل عقدة لغزه · فسأدع ذلك لمرة قادمة ، اذا سمحت به « اوكسالا » بعون الرب · ولن تفوتنا لذلك فرصة ، ولا جرعة طيبة من الكاشاسا ، اذ لمن تحمل دوارق التقطير ليل نهار ؟

ان غرينغو لا يمر هنا الا على نحو عابر ، كما يقال ، وقد جاء في هذه الأمسية الممطرة ليذكرنا أننا في عشية عيد الميلاد ، وبأشياء من بلده ، حيث يحتفل بعيد الميلاد بتألق ، وليس كما هي الحال هنا · فهنا ، لا شيء يقارن بأعياد القديس يوحنا ، بدءاً من أعياد القديس أنطوان وانتهاء بأعياد القديس بطرس ، أو ب « مياه اوكسالا » ، عيد الـ « بونفيم » ، والفروض المؤداة الى كسانغو ، أبينا الرب دون الكلام عن « الحل بلا دنس في لابلاج » ، فذاك عيد حقاً ! اذ أننا فيما يخص الأعياد ، ليس ثمة من شيء تحسد عليه الأجانب ·

على ذلك ، فقد تذكر غرينغو عيد الميلاد حين أبدل بورسينكولا — هذا الملاسي في حكاية الكلب الأعمى الذي كان يشحذ — موضعه فقعد على صندوق النفط ، وهو يغطي قدحه براحة يده ليمنع من حصته من الكاشاسا شراهة الذباب·

أفلا يشرب الذباب الكحول ؟ ليعذرني الأشخاص الحاضرون ، فاولئك الذين يؤكدون ذلك لم يعرفوا ذباب خمارة آلونزو • فقد كانت الواحدة منه تجن بنقطة كاشاسا ، وتدخل القدح، فتتذوق نصيبها الصغير منه ثم تطير وهي تطن كالحماس• ولم تكن هنالك وسيلة لاقناع آلونزو ، الاسباني السيد ، بالتخلص من الدويبات التعيسة • فقد كان يقول ، ويحق ، انه اشترى الحانة مع الذباب وأنه لن يتخلى عنها لمجرد أنها تغرم بالشراب • فما ذاك بالسبب الكافي ، فزبائنه كلهم يغرمون أيضا بالشراب وهو لن يقدم على طردهم بسبب ذلك •

وانني لأجهل ما اذا كان الخلاسي بورسينكولا قد غيّر موضعه ليكون أشد قرباً من ضوء مصباح النفط ، أم أنه كان منذ ذاك ينوي أن يقص حكاية « تيريزا باتيستا » ورمانها • في ذلك المساء كان الضوء ، كما سبق لي أن بينت ، مقطوعاً عن هذه المنطقة من الرصيف البحري ، فأشعل آلونزو المصباح وهو يجمجم • كانت تساوره رغبة في أن يطردهم كلهم خارجاً ، غير أنه لم يكن يسمه ذلك • كان المطر يتساقط ، مطر خفيف ناعم يبلل أكثر مما يفعل الماء المبارك ، وينفذ الى اللحم والى العظام • كان آلونزو اسبانياً قد أحسنت تربيته ، وتلقى علماً غزيراً كصبي يخدم في فندق • وعلى ذلك فقد أشعل المصباح وبدأ يضبط حساباته بهدوء بقطعة من قلم • وكان الكلام يدور عن هذا وذاك ، وتنطلق الشتائم على الذباب ، ويقفز الحضور من موضوع الى آخر ، تزجية الوقت كما يستطيعون ، الى أن أبدل بورسينكولا موضعه وغمغم غرينغو بتلك الحماقة حول عيد الميلاد ، وما لا أدري عن الثلج وعن أشجار مضاءة • وما كان لبورسينكولا أن يدع فرصة مماثلة تفوته• فطرد الذباب ، ونهل جرعة كاشاسا وأعلن بصوته اللطيف :

« كانت عشية من عشيات عيد الميلاد تلك التي ربحت فيها تيريزا باتيستا رمانها وبدأت حياة جديدة •

— أي رمان ؟

لئن كانت « مرسيدس » قصدت تشجيع بورسينكولا بهذا السؤال ، فما كان لها حتى أن تفتح فمها ، اذ لم تكن بالخلاسي حاجة لمهمز ، ولم يكن ينتظر رجماً

من أحد . وقد ألقى الونزو قطعة القلم ، وملأ الأقداح . كان الذباب يطن ـ بالدويبات السكرى ! ـ واثقاً أنه صار خنافس .. وأفرغ بورسينكولا قدحه دفعة واحدة ليوضح صوته ويبدأ حكايته . كان بورسينكولا ذاك أفضل قصاص خلاسي عرفته ، وما هدا بالقول الملقي على عواهنه . فهو يعرف الكثير من الأمور، ويحسن روايتها الى الحد الذي يجعل المرء يتخيل أنه جلس الى المقاعد المدرسية لولا أنه يعرفه بدقة ، فهو لم يدخل مدرسة غير مدرسة « المغامرة » ، في الطريق وعلى طول أرصفة الميناء . كان كطائر « الصابيا » اذ يروي قصة ، واذا كانت هذه قد فقدت بعض طلاوتها اذ أرويها أنا ، فليس مرد ذلك الى الخلاسي بورسينكولا ولا الى الوقائع التي حدثت .

تمهل بورسينكولا بعض الوقت الى أن ركزت «مرسيدس» جلستها على الأرض، واستندت الى فخذي غرينغو لتحسن الاستماع . فذكر عند ذاك كيف أن تيريزا باتيستا ظهرت على رصيف الميناء بعد موت شقيقتها بأسابيع قليلة ، بمقدار ما لزم من وقت ليبلغها النبأ هنالك حيث كانت تحيا ، في موضع يبعد كثيراً عن هذا المكان وصلت لتعرف ما جرى بالضبط فبقيت . كانت تشبه شقيقتها ، لأول نظرة، بشكلها الخارجي لا بروحها ، لان حركات ماريا كانت خاصة بها وحدها ، فما يشبهها أحد وما من أحد سيكون مثلها قط . ولذا بقيت تيريزا باتيستا هي نفسها ، طوال حياتها ، محتفظة بالاسم الذي ولدت به ، دون أن يقدر أي كان أن من اللازم تغييره . وفي خلال ذلك ، من ذا خطر له يوماً أن يدعو ماريا ذات الوشاح باسم ماريا باتيستا ؟

ولأن مرسيدس شغوفة بالأسئلة ، رغبت أن تسأل : من كانت آخر الأمر « ماريا » تلك ، ولمَ « ذات الوشاح » ؟

كانت ماريا ، شقيقة تيريزا ، كما أوضح بورسينكولا صابراً . وروى أن ماريا ما كادت تصل الحي حتى جعل الناس كلهم لا ينادونها الا « ماريا ذات الوشاح » . وبسبب ذاك الهوس في عدم تفويت أي زواج ، كانت عيناها تنبهران أمام فستان العروس . لقد تحدث الناس كثيراً على طول رصيف الميناء عن ماريا

ذات الوشاح ، كانت جميلة كثعلب ، وكان بورسيكولا وهو من هو في العلم،يقول انها تشبه تجلي خيال جاء من البحر ، حين كانت تذرع الميناء في العشية • كانت جزءاً من الرصيف كما لو أنهـا ولدت فيه ، مع أنهـا وصلت مباشرة من الجانب النهائي من البلد ، مرتدية اسمالا ، ومحتفظة بذكرى كاوية من التأديب الأبوي لها•

ويتوجب القول ان الأب باتيستا لم يكن ممن يتهاونون في مجـال الفضيلة ، فلما بلغه أن ابن الكولونيل قطف زهرة العاشقة الصغيرة ، وهـي أنضر من ثمرة خضراء ، انقلب غضوباً مجنوناً ، وامسك بعصاه واوسع ابنته ضربا مبرحاً ، ثـم ألقى بها خارج الباب،اذ لم يكن ليرغب بوجود بغي في بيته فمكانها زاوية من طريق•

كذا تكلم الأب باتيستا وهو ينهال على ماريا ضرباً مفعماً بالغضب الشديد ، وبأشد من ذلك : بالألـم الوجيع ، اذ يرى ابنته ذات الخمسة عشر عامـاً ، الحلوة كحورية ، وقد لطخ شرفها ، دون مستقبل الا أن تكون فتاة هوى •

هكذا أصبحت ماريا باتيستا هي ماريا ذات الوشاح وانتهى بهـا الأمر أن امضت الى العاصمة ، لأن قريتها النائية في آخـر الدنيا لا تتيح أي مستقبل لها في مهنة البغاء • فلما بلغت آخر الأمر « سلفادور » ، وقد أنهكتها الخيبات من هـذا الجانب وذاك ، وقفت على مدرج « ساو ميمل » ، جارة صرتها حتى نزلت «تيبريا» وهي نائبة المشرفة على بيت دعارة ، وقد سألتها ما اذا كان قد تبادر لها أن تلك مدرسة ابتدائية ، اذ كانت ماريا تبدو لها جد دقيقة وفتية •

ان مجمل تفاصيل ما جرى من قبل ومن بعد ، سمعه من فم « تيبريا » ، وهي امرأة محترمة جـداً وافضل معلمة في بيوت بنات الهوى عرفتهـا مدينة سلفادور دي باهيا ، وأنا لا أحمد سلوكها لانها إشبينتي ، فما هي قط بحاجة الى ذلك ، فمن ذا لايعرف تيبريا ولا يحترم خلالها الحميدة ؟ انها امرأة ممتازة ، كلمتها كلمة ، وفؤادها في مثل حلاوة العسل ، دائمة الاستعداد لأداء خدمة •

في نزل تيبريا ليس ثمة سوى عائلة واحدة ، ليس كل واحد لنفسه والرب للجميع ، كلا لا شيء من هذا • كل يحيا بانسجام ، وما الجميع سوى عائلة واحدة• كان بورسينكولا يحوز على تقدير تيبريا ، فهو يشكل بنحو ما جزءاً من البيت ، اذ

يتعلق دوماً بعشق نزيلة من نزيلاته ، وتجده دوماً هناك اذا ما لزم اصلاح تسرب للمياه ، أو تغيير مصابيح احترقت ، أو فتح مجاري السطح ، أو طرح أي متوانح خارجاً بركلة قدم في المؤخرة ، أو أي أحمق لم يراع قواعد الأدب ۰

على ذلك ، فتيبريا هي التي قصت عليه الأمور بدقائقهـا ، وتمكن من شرح حكايته من البداية حتى النهاية بغير أن يصطدم بأية عقبة ۰ وقد رصّه فيها بنحو خاص أنه ما ان وقعت عيناه على ماريا حتى شغف بها حباً جنونياً ، بهوى لا يرومنه۰

باتت ماريـا منذ وصولها الطفلة المدللة للبيت ـ وما كانت تبلـغ وقتئـذ السادسةعشرة ـ تمعن تيبريا في تدليلها مع النزيلاتاللواتي يكبرنها سناً،فيعاملنها كما لو كانت ابنتهن ، يمرقنها بالألطاف والهدايا الصغيرة ۰ حتى انهن قدمن لهـا دمية تستعيض بها عن لعبة من القماش كانت تمثل بها الخطوبة والزواج ، كانت ماريا ذات الوشاح تربح عيشها على رصيف الميناء ، فهي تحب مراقبة البحر ، شأن ما يفعل بنحو عام أهل البلاد الداخلية ۰ فما يكاد الليل يسدل أستاره حتى كانت الصغيرة تهبط الى شاطىء البحـر ، في ضوء القمر أو تحت المطـر ، مطر دقيق أو عاصف ، كانت تمشي وهي تنتظر الزبائن ۰ كانت تيبريا تؤنبها ضاحكة : فلم لا تمكث ماريا في البيت ، في غرفتها ، مرتدية قميصها المزهر ، لتنتظر الأثرياء الذين يتقدمون على ارتكاب امـور جنونية من أجـل صبا كصباها ۰ وانه ليسعها كذلك الوقوع على ثري كبير ، عجوز يشغف بها ، دون أن تضطر لمضاجعة هذا وذاك بمعدل اثنين أو ثلاثة في الليلة ، بل ان لها في بيت تيبريا ذاتـه ، دون أن تذهب بعيداً ، مثالا في لوسيا التي تتلقى مرة في الاسبوع زيارة مستشار في محكمة النقض «مايا»، الذي كان يمنحها جميع ماهي بحاجة اليه ، بمافي ذلك وظيفة هيأها لذاك الكسول برسلينو ، معشوق لوسيا ۰

كانت تيبريا تستغرب أيضا تمنّع ماريا أمام العاج بورسينكولا الذي كان يتآكل من هوى يكنه لها ، غير أن الصغيرة كانت تضاجع هؤلاء واولئك الاه ۰

كانت معه تسير يداً بيد حتى جبل « سيرا » ، متأملة البحر ، أو الى جانبه مع تمنجات ولهى ، اذ هما يخرجان مع آخرين في نزهة صيد بالقارب في ضوء القمر ۰

كانت آنذاك تروي للخلاسي حفلات الزواج التي حضرتها ، وجمال فستان العروس وطول الوشاح • الا أنها في ساعة الرقاد تقوم بما هو حسن ، في تلك الساعة كانت تقول « تصبح على خير » ، تاركة بورسينكولا مشوشاً ، في غاية الغباء •

تحدث بورسينكولا على هـذا النحو تماماً في أمسية المطر تلك ، حينما أثـار غريبو ذكر عيد الميلاد • لهذا أحب القصة يرويها هو : فالخلاسي يحترم الوقائع التي حدثت ، لا يعدّل أي تفصيل ، حتى من أجل أن يدير مجرى القصة في صالحه، كان يسمه أن يقول بيسر أنـه امتلك ماريا ذات الوشاح ، ومرات عديدة ، فذاك ما كان يتصوره الناس جميعاً وقد طالما رأوهما معاً على طول الرصيف • كان يسمه أن يتبجح ، غير أنه عرض ما جرى بالضبط عوضا عن ذلك ، وهو مالم يكن مفاجئاً بالنسبة لبعضنا ، كانت ماريا تضاجع هذا وذاك ، وتتهيج وقتئذ ، فلا يمكن القول انها ما كانت تحب الأمر ، غير أنه ما ان يتم ، حتى ينتهي بالفعل ، ولا ترغب في أن تعرف من بعد أي شيء • فان تحب حقاً ، وتتوجع للغياب ، الخ ، وما الى ذلك، ايه ! لا ، فهي لم تحب قط أي شخص • الا أن تكون قد أحبت الخلاسي بورسينكولا لكن عندئذ لمَ لم ترغب أبداً بمضاجعته ؟ كانت تمكث الى جانبه طويلا ، جالسة على الرمل ، والقدمان في الماء ، مداعبة الأمواج المتلاشية ، متمعنة في الأفق الذي لا يبلغ امرؤ أن يتبينه • من ذا رأى نهاية البحر ؟ أثمة منكم أحد ؟ أعذروني ، فانا لا أصدق ذلك •

اذا كان هنالك من عاشق بحق ، فهو بغير ريب الخلاسي بورسينكولا ، فلـم تكن تنقضي عشية دون أن يبحث عن ماريا على شاطىء البحر ، ويرصد حركاتها ، متلهفاً للذوبان فيها • كذا بالضبط حكى كل شيء ، دون أن يغفل شيئاً ، وما انفك هواه يوجعه ، ويرخي من صوته ، فهو في عشقه الطاغـي أشد تعاسة من كلب بلا صاحب ، دائم الترقب لكل خبر من أخبار ماريا ذات الوشاح ، وتلقنه تيبريا همـ ـسـ في فجوة الأذن • هكـذا سرد القصة ، ونجح في اعادة تركيب حكاية ماريا الى يوم دفنها •

فحين قطف ابن الكولونيل بريوزا ، وهـو طالب فتى جميل القوام ، زهرة،

ماريا خلال العطلة ، لم تكن قد بلغت الخامسة عشرة ، الا أن جسدها ، وصدرها كانا منذ ذاك لامرأة • في الظاهر امرأة فحسب ، وبقيت في الباطن طفلة تلعب نهارها كله مع دمية خرق ، من تلك التي تباع بمنتي « ريس » في السوق • كانت تأتي بقطعة قماش ، فتخيط للدمية فساتين عروس ، مع وشاح وكل شيء • وأيام الزواج في كنيسة هذه القرية في آخر الدنيا ، كانت ماريا هناك ، تراقب ، وعيناها مثبتتان على فستان العروس • فما تفكر بغير السعادة في ارتداء فستان مثله ذات يوم ، أبيض كله ، مع وشاح ينجر في الخلف وزهور على الجبين • كانت تفصّل أثواباً للدمية ، وتكلمها وترتب لها كل يوم عرساً ، لمجرد أن تراها تحت الوشاح والتاج • وقد زوجت دميتها لحيوانات الزريبة كلها ، وبخاصة للدجاجة العجوز العمياء التي كانت تلائم أشد الملاءمة لدور العريس ، لانها لم تكن تحاول الهرب ، فتمكث قابعة في عماها ، مطيعة •

وحين قال ابن الكولونيل بربوزا لماريا : «أصبحت صالحة للزواج ياصغيرة، هل تتزوجيني ؟ » أجابت نعم ، اذا هو قدم لها وشاحاً جميلا • ياللصغيرة المسكينة انها لم تفكر لحظة واحدة أن الشاب يتحدث بلغة جد مثقفة بالنسبة لها ، وان الزواج في تلك اللغة تعني أن تقدم على مضاجعته على شاطيء النهر • وقد قبلت ماريا ، وهي مهتاجة كلها ، ثم انتظرت الى مالا نهاية له ثوب العروس ، والوشاح واكليل الزهر • فنالها بدلا من ذلك تأديب الأب باتيستا الموجع ، واسم ماريا ذات الوشاح ، عندما شاع الأمر •

لكنها لم تفقد بسبب ذلك هوسها • فحين طردت من البيت الأبوي ، لم يعد يفوتها عرس ، مختبئة في الكنيسة حتى لا تُرى ، اذ لا يحق لبغي أن تخالط حملة زواج • فلما تزوج بربوزا الشاب،ذاك الذي أغواها ، من ابنة الكولونيل بوافنتورا – وياله من عرس عظيم ، تحدثت عنه الدنيا كلها ! –كانت هناك،كيما ترى العروس الجميلة جداً ، فتاة من عائلة كبيرة ، لم يُر قط ثوب زواج أحلى من ذاك ، مع ذيل لا ينتهي ، ووشاح يغمر الوجه ، مطرز كله ، اعجوبة • وحدث من بعد ذاك العرس أن حطت ماريا على رصيفنا ودخلت بيت تيريا •

لم تكن تسليتها السيما ، ولا الملهى ، ولا المرقص ، أو منهل الكاشاسا أو نزهة القارب • كانت متعتها الوحيدة عرساً جميلا في الكنيسة تتمنى فيه من ثوب العروس • وكانت تقص من المجلات صور عرائس مع الوشاح ، واعلانات مخازن متخصصة في أثواب الأعراس • فتعلق ذلك كله بالدبابيس على جدار غرفتها ، فوق السرير •• وبقطع قماش جديدة ، تلبس ، بلباس عروس ، اللعبة التي قدمتها اليها تيبريا ونزيلاتها • انها طفلة ، الى الحد الذي كانت تقول فيه لتيبريا بشكل جد طبيعي : « سوف يأتي يوم أرتدي فيه ثوباً كهذا ! » فتضحك الأحريات ، ويلقين بالنكات والتوريات ، غير أن الصغيرة تظل في حلمها لا تريم •

وحل زمن نفد فيه صبر بورسينكولا من الانتظار • أتعبه أن يرى نفسه دوماً مرشح سخرية ، كاتثاً أبدا رغائبه ، محاولاً متودد على شاطيء البحر • لكل رجل عنفوانه ، وقد فهم أن ليس هناك ما يفعل ، بعد أن طال الانتظار ، وهو لن يموت من هوى مرتجع ، فتلك أبشع الميتات طرآ •• التفت تجاه كارولينا ، وهي خلاسية ضخمة الجثة تزجي وقتها في التودد له ، فبريء بهذا النحو من ماريا ذات الوشاح ، مع بضعة من جرعات وافرة من الكاشاسا وضحكات من كارولينا • ومن بعد لم تعاوده الرغبة قط في المحادثات الودية •

عاد بورسينكولا عند هذا الحد من القصة فطلب قدح كاشاسا صبُّوه له في الحال • وقد كان الونزو يمنح أي شيء مقابل حكاية يحسن المرء روايتها ، وكانت تلك توشك على النهاية • وكانت النهاية وافدة الزكام اللعينة تلك التي حلت بنصف الناس قبل سنين • كانت ماريا ذات الوشاح هشة ، فصرعتها الحمى وقضت عليها في أقل من أيام أربعة ، وما بلغ النبأ بورسينكولا الا بعيد أن قضت الصغيرة نحبها • فتلبث جانباً ، اذ كان ملاحقاً بسبب المدعو غوميز ، البائع الجوال في آعوا ــ دوز ــ منينوز ، المهووس بلعب الورق ، وخصوصاً بلعبة « بيزكا » • واللعب بالورق مع بورسينكولا ، يعني الخسارة المحققة • لكن غوميز لعب لأنه كان راغباً في ذلك بحق ، وقد أخطأ اذ تشكى فيما بعد •

كان بورسينكولا اذن يدع العاصفة تمر ، حينما بلغته رسالة تيبريا سائلة

اياه المحموم بالحاح ، لان ماريا كانت تطلبه بعجلة كلية •ولكنه وصل بعد أن قضت نحبها • فأوضحت له تيبريا نداء ماريا وهي في النزع الأخير . انها ترغب في أن تدفن بثوب عروس ، مع وشاح واكليل زهور • والخاطب هو ـ كما قالت ـ بورسينكولا ، اذ كانا على وشك الزواج •

كان ذلك مطلباً جنونياً ، لكنه رجاء ميتة ، ولابد من تلبيته ، وتساءل بورسينكولا كيف عساه يجد ثوب عروس ، وهي حاجة غالية الثمن ، وقد هبط الليل فوق ذلك وأغلقت المخازن ؟ فكر بأن ذلك صعب ، لكن الامور دبرت • فأولاء هن النسوة جميعاً ، في بيت تيبريا وفي الطريق ، عصبة بائعات الهوى ، وعجائز المومسات كلهن ممن مللن الحياة انقلبن خائطات ، يفصلن ، ويخطن ، ويضبطن الثوب والوشاح والتاج ! وفي غضون لحظة جمع المال لشراء زهور ، ووجدن القماش والدانتيل من حيث لا أدري ، وحذاء ، وجوراب حرير ،وكفوفاً بيضاء ، أجل ، حتى الكفوف البيض ! فواحدة تخيط قطعة قماش ، وأخرى تثبت شريطة •

وقد زعم بورسيكولا أنه لم يشهد قط ثوب عروس كذاك جمالا ومظهر غنى ، وهو العليم بما يقول ، اذ أنه منذ أولع بماريا ذات الوشاح قد حضر أعراساً كثيرة ، حتى بات يتقزز من رؤية ذاك العدد من أثواب الزواج •

ثم ان النسوة ألبسن ماريا ، فهبط ذيل الثوب ممتداً من السرير على الأرض• وتقدمت تيبريا مع باقة وضعتها بين يدي الصبية • لم ير أحد قط عروساً بهذا الجمال ، وهذا الصفاء والنعومة ، وبهذه السعادة في ساعة الاحتفال •

جلس عندئذ بورسينكولا الى جانب السرير،كان العريس فأمسك بيد ماريا ونزعت كلاريس ، التي كانت متزوجة وتركها زوجها مع ثلاثة أطفال تنهض بتربيتهم ، نزعت من اصبعها وهي تبكي خاتم الزواج ، ذكرى زمن سعيد ، وناولته الى الخلاسي • فجعله بورسينكولا ينزلق ببطء في اصبع الميتة ، وتأمل الوجه الفتي• كانت ماريا ذات الوشاح تبتسم • أكان ذلك من قبل ؟ لا أعلم ، أما في تلك اللحظة، فكانت تبتسم ، هذا ما رواه بورسيكولا ، ضامناً الى ذلك أنه لم يكن ثملا ذاك

اليوم ، اذ لم يجرع قدحاً واحداً من الكاشاسا ، زوى عينيه عن وجه ماريا ، وراقب تيريزا ، وحلف انه رآها تنقلب كاهناً ، منحنية تحت الأردية الكهنوتية لتبارك الاتحاد .. كاهناً عيل الجثة له مظاهر قديس .. وملأ آلوتزو الأقداح مجدداً فاترهناها .

عند هذا الحد توقفت قصة الحلاسي بورسيكولا واستحال انتزاع كلمة اضافية منه حول ماريا ذات الوشاح . كان قد تخلص آخر الأمر من ميته ، وحط علينا حمله . رغبت مرسيدس أن تعرف كذلك ما اذا كان النعش أبيض شأن الحال مع صبية نقية ، أم أسود كما هي الحال مع الخاطئات . فرفع بورسيتكولا كتفيه وطرد الذباب .

ولم يتفوه بكلمة عن تيريزا باتيستا ، ومن الرهان الذي ربحته ، ومن حياتها الجديدة . على أن أحداً لم يلق سؤالا حول تلك النقطة . ولهذا لا يسمني أن أروي شيئاً ، فما أتكلم الا عما أعرف جيداً ، وما أنا قادر على فعله هو رواية حكاية غرينمو فتلك أعرفها ، شأن الناس كلهم على الرصيف . رغم أنها ليست قصة تروى مع قدر معتدل من الكاشاسا كما هي الحال هنا ، باذنكم ، انها حكاية تروى مع كاشاسا حسب الطلب ، ذات مساء ممطر ، بل الأفضل أيضاً ابان نزهة في قارب في ضوء القمر . ولكن حتى في حالتنا هذه ، اذا رغبتم في ذلك ، فيسعني أن أروي القصة ، اذ أنني لا أجد ما يحول دون ذلك ■

ترجمة : صلاح دهني

قصـــة مـن هنغـــاريا .

علـى الطـــريق

للكاتب الهنغـــاري .
ســانـدور تـاتـاي

ساندور تاتاي :

كاتب هنغاري معاصر ، تجاوز الستين من عمره . درس الادب ونال اجازة فيه . الا ان القلق الذي كان يساوره دفعه الى السياحة ، مشيا على الاقدام ، في قسم كبير من القارة الاوروبية . عند عودته ، مارس مهنا مختلفة: اشتغل عاملاً ومستخدما وبائع ورق ، ومدير وكالة سياحية . أول رواية نشرت له في عام ١٩٣١ أتبعها برواية اخرى عام ١٩٤١ سماها (المطر الغزير) صور فيها حياة الريف الهنغاري. ظهرت اتجاهاته الشعبية في كل كتاباته . بعد الحرب الثانية لزم الصمت عدة سنوات . في عام ١٩٥٥ اصدر رواية (الاسرة سيميون) صور فيهـا تدهور حيـاة اسرة بورجوازية في فترة ما بين الحربين العالميتين . في قصصه القصيرة ، يصور اشخاصا نموذجيين والتبدلات الكبيرة التي طرأت على المجتمع في الريف الهنغاري .

القطار يسافر في الساعة الثامنة والنصف ، لا يزال ، اذن ، أمام ايتياك توت ، متسع كبير من الوقت ، ليركب باص الساعة الثامنة ، الذي يوصله الى المحطة ، بيد أنه ما كاد يفرغ من اطعام بقرته الوحيدة ، التي ظلت ملكية خاصة له ، حتى أخذ يرتدي ثيابه ، في الساعة السادسة تماماً ، كان جاهزاً ، وقد لبس بدلته المخصصة لأيام الآحاد . ما العمل لتزجية ما تبقى له من الوقت ؟ علامَ الاستزادة من جمجمة زوجته، التي كانت قد أفرغت كل ما في جعبتها حول هذه القصة ؟ قالت كل ما عندها. قالته مرّتين ، بدلا من مرة واحدة ، وما أكثر ما قالت من الكلام الذي لا فائدة منه! بدأت اندفاعها هذا ، ظهر البارحة ، منذ أن تلقيـا رسالة الرفض ، وحين جاءته بالغداء ، انتهزت هذه الفرصة ، وطلبت اليه انجاز نصف ما بقي لديها من العمل، كي تتمكن من التحدث كما تشاء ، طول فترة بعد الظهر . وأثناء العشاء أيضاً ، تابعت حديثها ، وما كان على ايتياك توت ، الا أن يقضي الليل كله ، جامداً ، بلا حراك ، كأنه وتد ، اذ ما أن يئنّ السرير تحته ، حتى تعاود سؤالها : « ايتياك ، أنائم أنت ؟... » .

كان اينياك توت ، لا يمقت شيئاً في الدنيا ، مثل الكلام الفارغ . لهذا ، في الساعة السادسة وبضع دقائق ، اغلق الباب الصغير وراءه ، وقد عقد النية على التوجه الى المحطة ، مشياً على الاقدام . لقد عزم عزماً أكيداً بمساعدة هواء الصباح الندي ، على تقنيد ما يجب ايقاؤه ، من كل هذه الاحاديث ، التي لا نهاية لهـا ، كي يفكر فيه بنفسه . غير أن عبارات زوجته المفككة ، ما زالت تطن في أذنيه ...

« هي مرفوضة اذن !... ابنتنا لم تقبل في الجامعة ، وأنا أسألك : من هم المقبولون اذن ، ان لم يكونوا أولادنا ؟ كنا دائما اجراء ، أجراء في المزارع ، منذ أن جئنا الى الدنيا ... أبي وأبوك وأجدادنا ، الاسرة ما كانت تمارس الا هذه المهنة ، اجراء كل هؤلاء الاساتذة ، الذين أغلقوا الباب في وجهها ، في وجه ابنتنا ، أيوجد بينهم ، يا ترى ، من عانى جزءاً مما عانينا نحن من الآلام ! في عام ١٩١٩ كنت أنت جندياً في الجيش الاحمر ، أليس صحيحاً ؟ وان كان في هذه البقعة ، من ناضل ، من أجل الاشتراكية ، فنحن من ناضل ! وقد تحملنا من أجل ذلك ، عنت الاسرة كلها . وأنا في المقدمة ، مع أولادنا الخمسة ... والآن لا شيء ! ابنتنا لا مكان لها في الجامعة ! رغم أنها ذكية ، أنا أعرف هذا أكثر من أي انسان آخر . هي لم تحصل على درجة ممتازة في البكالوريا ، هذا صحيح ، ولكنها ، أذكى من كل رفيقاتها في الصف . وقـد عانت أيضاً مشقة كبرى في تعلم اللغة الروسية . قال ابننا ، جانوس أنئذٍ ، ان من الاهمية البالغة ، أن يتقن المرء لغة أجنبية ! وذقت الامرّين ، حتى تمكنت مـن دفع أجور الدروس الخصوصية ، والآن ، يريدون أن يجعلوا منها أجيرة مزرعة ، أو على أكثر تقدير ، مستخدمة في مكتب التعاونية ؟ وماذا بعد ؟ عليها أن تسجل اسمها كي تتلقى دروساً في العناية بالطيور ؟ وأنت الذي لا تتفوه بحرف ! أنت لا ترى هذا كله ، الا نعمة وبركة ! في كل حياتك ، ما كنت الا خرقة بالية ، ولهذا السبب نحن دوماً في المؤخرة ... انني أريد أن أجعل من هذه الفتاة طبيبة ، واذا قلت أريد ، فانني لا أتنازل عن شيء...وعلى الاخص، اياك أن تعود لتردد على مسامعي أغنيتك المعهودة ، ان التعاونية بحاجة الى أناس أذكياء ... أنت أكسل من أن تهتم بقضية ابنتك ، هكذا أنت ، وكفانا ما تبشرنا به ، بخطبك الطويلة عن مستقبل القرية ... هل أنت من الانبياء حتى تضحي

الآن بابنتك في سبيل ازدهار الزراعة ؟ سأقول لك من أنت ! أنت خرقة ، هكـذا أنت، وأنت جبان، لانك لا تتجرأ أن تذهب الى العميد وتقول له، ما يجب قوله ! » •

لم يكن ايمياك توت ، قد رأى في حياته عميداً من لحم ودم • هذه الكلمة تثير في نفسه صدى غامضاً ، علوياً ، ولكنه ما كلف نفسه ، في حياته ، أن يعرف ماذا تعني بالضبط • أما النسوة ، فهنّ يتعلمن ، دون ريب ، بسرعة عجيبة ، جميـع هذه الكلمات الغريبة ، حين تمس أولادهن ، ولو من بعيد •

« حسناً ، حسناً ، أنا لا أطلب منك أن تنتصب وحيداً ، أمام هذا العميد • ابننا جانوس ، سيذهب معك ، وهو يعلم ما يجب قوله • فان رافقك ليقول كلمته ، وان أراد ذلك حقا ، فالصغيرة ستقبل لا محالة • وان لم يستطع تحقيق ما يريد ، مع مركزه الرفيع ، فذلك أمر غريب مخجل !••• ولكني واثقة من أنه سيفعل ما يلزم ، لان الصغيرة محببة اليه • أما أنت ، فكما أعرفك ، لا تتجرأ حتى على ازعاج ابنك ، مهما حل بالصغيرة • مع أن جانوس ، لا يستحي بشيء ، وأنت تعلم هذا ! فنحن أول من اكتتب لتأسيس التعاونية ، بتقديم الارض التي وهبنا اياها الاصلاح الزراعي ، أليس هذا صحيحاً ؟ ولو لم تكن أنت ، أول من انصاع ، لما حظيت القرية أبداً بتعاونية ! في هذه الامور ، أنت تجيد التقدم على الجميع ، ولكن ، حين يخص الامر ابنتك ، فموقفك يختلف تماماً !••• بل لعل من الافضل ، أن أهتم بهـذه القضية ، بنفسي ! وان فعلت فما عساهم يقولون ؟ « أليس لك زوج ؟ » هـذا ما سيفكرون فيه حقـاً ••• » •

كان كل ما أجاب به ، ايمياك توت ، هو التمتمة بأنهم لن يقولوا هذا الكلام مطلقاً • الحقيقة ، هي أنه لن يتكدر اذا ما رأى امرأته تأخذ على عاتقها ، تنفيذ هذه السخرة • كلا، حتماً ، لم يكن هو ذلك الانسان الذي خلق ليتوسل الى الآخرين• ولكن ، ما حيلته ؟ فحين تضع امرأته شيئا ما ، في رأسها تجيد التعبير عنه وتجيد ترديده ، حتى ينتهي به الامر ، دائما ، الى الاذعان كي ينعم بالهدوء • ولو عاد الامر اليه ، لما فكر ، أبداً ، دون ريب ، بالمضي لمقابلة هذا العميد !

ـ حسناً ، قال في سره ، قـد تكون ، في النهاية عـلى حق ! اذ ليس في وسع المرء ، أن يترقب هبوط القبرات على صحنـه ، مشوية ، جاهزة ! وما دمنا نريد لأولادنا حياة أفضل ، فلا بد من بذل كل ما في مقدورنا من جهد ٠٠٠

كان ايسياك توت قـد قطع جزءاً ، لا بأس به ، من الطريق ، بعد مغادرته القرية ٠ كان يمشي بخطى ثابتة ، بين حقول الذرة الواسعة ، على الدرب الصغير ، الذي يختصر منعطف الطريق العام العريض ٠ كانت رائحة الذرة اللطيفة، المألوفة، تتضوع حوله ٠ هـذا الدرب الصغير ، ما أكثر ما مر به المحراث ، في كـل سنة ، ولكنه ، سرعان ما يعود دائماً الى الظهور ٠ هـذا ما كان في عهد الاقطاعيين ، ثم فيما بعد ، عقب قانون الاصلاح الزراعي ، حين وزعت الارض ، قطعاً صغيرة ، وما زال على حاله ، حتى الآن ٠ ولو لجؤوا الى اقامـة حراس عليه ، في كل مئـة متر حارس ، لظل الناس حريصين على دربهم المختصر للمحافظة على قيمة الوقت ٠

فيما هو يفكر ، بهـذا كله ، عادت الى ذهنـه ، ذكرى ، تقادم عليها العهد ، فرأى نفسه سائراً على نفس هذا الدرب ٠٠٠

٠٠٠ كان ذلك، في يوم من أوائل الربيع ، بل على الاصح ، في أواخر الشتاء٠ كانت بقايا الثلج ، ما تزال في الحفر ، وفي هذا الدرب الصغير،كان الوحل غزيراً ، حتى يكاد المرء يغادر فيه حذاءه لدى كل خطوة يخطوها ٠ متى كان هذا ؟ ربما منذ خمس وعشرين سنة ٠٠٠ نعـم ، ما أسرع ما يمر الزمن ٠ كان ذلك أيضـا ، بسبب تعنت زوجته ، حين اتخذت قراراً ، وما كان عليه ، الا أن يمضي لتنفيذه طائعا ٠ كان ذلك أيضاً بخصوص أحد أولادهما ٠ بخصوص جانوس ، اكبر اولاده سناً ، وكان يجره من يده ٠٠٠ كان يمسك بيده وهما على الطريق العام ، أما هنا ، على هذا الدرب الضيق ، فقد تركه يمشي أمامه ٠٠٠ ما كان أكبر جسم هذا الولد ، وهو لم يبلغ الثانية عشرة من عمره ! مع ان الشبع في أسرة توت ، لم يكن الا مـن الأحداث النادرة ، بيد أن هذا لم يحل دون نمو الولد بسرعة ، وبدا ظهره ، قليل التقوس ٠ كانت بدلة يوم الاحد ، التي ألبسوه اياها في هـذا اليوم ، قد ضاقت عليه وظهرت منها يده المحمرة من تأثير البرد وتجاوزت كم سترته ، كما ظهر قسم

من جلده المائل الى الزرقة ، مابين وجهه العداء ، المثني جلده عند الكعب ، وبين أسفل السروال القصير جداً ٠

في هذه المرة أيضا ، حاول أن يتصدى لارادة زوجته ٠

« لننتظر ، حتى الأقل نهاية السنة الدراسية ـ قال لها ـ فالمعلم أبلغنا أن غرامة ستفرض علينا ، اذا ما أخرجنا الولد من المدرسة ، قبل نهاية السنة ٠ وقال أيضا ، اننا بعملنا هذا نرتكب جناية حقيقية ، لانه أنجب تلميذ في المدرسة كلها ٠ وقال لي المعلم ، ان علينا ، أن نضحي من أجل متابعة تعليمه ، بدل تشغيله راعياً صغيراً ، قبل اتمام الصف السادس ٠ فلن يكون هو أول من يتلقى العلم على نفقة البلدة أو الاقطاعي ، أو الرهبان أيضا ٠ نعم ، هذا الولد خارق الذكاء ، كما قال لي معلم المدرسة ! » ٠

عندئذ ثارت ثائرة الزوجة واحمر وجهها غضبا ٠

« حسناً ، قل لصاحبك ، معلم المدرسة ، أن المرشدين والناصحين ليسوا الملزمين بدفع المال ٠ فمن أين يريدني أن أقوم باطعام هذه المجموعة ، الى أن يحين الحصاد ؟ في أحد هذه الايام القريبة القادمة ، ستذهب الى الطاحون ، بآخر ما بقي من أكياس القمح وستأخذه على العجلة الصغيرة أيضا ! وهات وعاء الشحم أيضا ، وانظر كيف ظهر قعره ! ان نهاية الشتاء ليست على الابواب !٠٠٠ ومن أين لي أن أقدم لهم الكساء والاحذية ؟ أتراك أعجز من أن تجيب !٠٠٠ أوتظن أن ما أقوله ، ان هو الا هراء ؟ وأنت، ألا تصدق الا معلم المدرسة ؟ هو يقول أن الولد ذكي ؟ اذن، تريد أن تجعل منه سيداً ؟ ولكنك مجنون ! ألا تدري أن هذا يستغرق سنوات ؟ ألا تعلم كم يكلف من نفقات ؟ حتى وان كان لا يكلف شيئاً ! أتظن أن في وسعنا ، أن تستغني عما يمكن أن يكسب من مال ؟ الصغار ، عندئذ ، هم الذين لن يجدوا ما يأكلون ٠ هيا ، أيها الخيالي ! انك تصدق كل ما يقال لك ٠ آه ، ليتك كنت رجلا فقط !٠٠٠ » ٠

نعم ، لقد سمحت لنفسها أن تقول هذا ٠ واستمرت كذلك طوال الليل ٠

« نعم ، لقد كبر ، والحمد لله ، وليس هو بطائش • في وسعه أن يحرس الثيران • فحين كنت أنت في مثل سنه ، كنت تشتغل في الحقول • المهم أن تجد له مكاناً لائقاً عند أناس شرفاء • وتريد مني أن أنتظر الى العطلة الصيفية ؟ ولكن ، قليلا من التفكير ، أيها المسكين ، ففي العطلة الصيفية ، يطردون الرعيان الصغار لكثرتهم ، بالرفش ! كن متبصرا ، يا اينياك ! » •

لم تكن مخطئة حين قالت أن ليس لهم غنى عما يمكن أن يجنيه الصبي • وعلاوة على ذلك ، فما عليه ، اذا أراد السكينة ، الا أن ينصاع لارادتها •

بيد أن معلم المدرسة ، كان على حق في قوله ، ان الولد ذكـي • وقد بدت امارات ذكائه ، واضحة ، فيما بعد • اذ ما كادت الايام تتبدل ، حتى أخذ يرقى ، في سلم النجاح درجات واسعة • بيد أن هذا لم يكن من صنع أبيه ولا أمه •

ــ لولا نضالنا الطويل ، نحن أيضا ، لما تحقق ذلك ، ولما تبدل كل شيء في بلدنا ! وتنهد اينياك توت كأنه يحاول أن يسترد شجاعته • الا أنني في ذلك العهد، كنت قاسياً عليه • بيد أن الحياة ، لم تكن تراف بي ! كان الصغير ، يمشي أمامي ، وذراعاه تتأرجحان • وكنت أنا الذي أحمل عنه صرة ثيابه الصغيرة ، كأن هـذا العمل ، يمكن أن يساهم ، في تخفيف العبء عنه• كان كئيباً، وكنت أعلم أنه كئيب، ولكنه لم يكن ، ينبس ببنت شفـة ، فما اعترض ولا احتـج ، الا أنه قبل مغادرة البيت ، كان قد دس في الصرة ، كتابه المدرسي ، ذلك الكتاب السميك ، الذي كان مستعملا في الصف السادس ، وكان يضم جميع المواد • التاريخ والحساب والقواعد والمعلومات المدنية وربما التعليم الديني أيضا ••• لقـد اشترينا الكتاب عتيقـاً ومستعملا ، ولكنه ، أعاد ترميمه وقام هو وحده بتجليده •

ــ كنا نمشي هكذا ، دون أن نتحادث تقريبا • أب وابنه ، لا شيء يدعوهما الى التحادث • آه ، لو كانت معنا أمه ، لكانت قد أسهبت في الحديث ! لم يتكلم هو، الا حين بلغنا مشارف القريـة المقصودة ، اذ طلب مني أن أعطيـه صرتـه ، لان هذا أنسب !

ـ وهذه المرة ، فتحتها سيدته ، لانها كما قالت ، تريد أن تطلع على كل ما يدخل الى بيتها ••• الى بيتها هي ! انه ، لم يكن يتمتع بحق الدخول الى بيتها ، ما داموا قد هيأوا له فراشاً صغيراً ، حقيراً في الاسطبل ! مع ذلك ، قالت وهي ترمي بالكتاب على المائدة ! « ستعيد معك هذا ، الى بيتك ، أيها الأب توت ! هذا الصبي ، عليه أن يفتح عينيه على الماشية ، لا على الكتب ، طالما هو هنا ! » •

كان هذا مفهوماً ، واينياك توت لم يعترض • أما الآن ، فهو يتذكر ، وان كانت هي المرة الوحيدة ، التي يرى فيها دموعاً في عيني ابنه البكر • على الرغم من هذا كله ، لم يبد أدنى غضب ، بل أكب على يد أبيه وقبلها وان لم يكن هذا مألوفا في الاسرة • ثم التفت الى فراشه الصغير ، وانصرف الى ترتيب حوائجه ، تحت الوسادة وعلى مسامير الجدار •

في تلك الآونة ، لم يخامر اينياك توت ، أي شعور يشبه الالم أو الحزن ، أما الآن ، وهو يستعيد هذه الذكرى ، فان مرارة مضنية ، راحت تحز في قلبه • لماذا ؟ ألأنه تقدم في السن ؟ أم لانه فطن الى أن العالم قد تبدل ؟

مع هذا ، بلغ المحطة ، باكراً جداً • الى جانب المحطة ، حانة • دخلها ، لديه متسع من الوقت ، وطلب كأساً من الخمر • كان بحاجة الى اعادة تنظيم أفكاره ، التي تشوشت ، بشكل عجيب ، أثناء الطريق • في مثل هذا اليوم ، منذ أكثر من خمسة وعشرين عاماً ، كان قد دخل هذه الحانة نفسها كي يبتلع ، مع قليل من الخمر ، كسرة الخبز ، التي كانت امرأته ، قد زودته بها ووضعتها في جيبه ، اذا ما نسي أسياد ابنه أن يدعوه الى تناول الطعام ••• وهذا ما حدث حقاً •

مع الايام ، برزت الى الوجود ، حول المحطة ، قرية حقيقية ، صغيرة ، حديثة• والحانة ، لم تعد تشبه بشيء تلك الحانة ، التي كانت منذ خمس وعشرين سنة • فالجدران أصبحت نظيفة ، وفيها مقاعد ذات مساند وموائد ذات أغطية ومشرب منظم وصنابير ماء وجهاز للقهوة •••

أحس اينيناك ، ويا للغرابة ، انه مثقل بشيء من الخجل • لقد صرف النظر عن العميد ، وأما ابنه جانوس ، فقد شعر بعجز كامل عن المضي اليه واطلاعه على طلبه • فما العمل ؟ كان يلوك في ذهنه عبارات ويمصمصها ، كمسا لو كان يستشير محامياً ، ولكن ، دون أن يتوصل الى قرار • ان ذكرى تلك الصبيحة الشتوية ، منذ خمس وعشرين سنة قد صدمت بعنف آخر انتهارات زوجته •

كان قد أفرغ كأسه ، في الوقت الذي توقفت فيه سيارة الركوب أمام الحانة• وكان هذا أشبه بانذار ، يحثه على شراء بطاقة للسفر ، ولكن ، الحزن الذي يختلج في صدره ، دفعه الى طلب كأس أخرى • كانت كؤوس الخمر التي شربها ، قد أشاعت الهدوء في نفسه •

ـ ما أكثر ما ينقصنا أحيانا من شجاعة ! قال متنهداً • حين يفكر المرء في الاعماق ، التي برز منها ولدي جانوس !

بعد قليل ، سمع القطار وهو يغادر المحطة ! الا أنه لم يعد يكترث له • كان في خياله ، يبصر وجه ابنته :

ـ أنظري الى هذه الفتاة ! تمتم في سره ، وكأنه يكلم امرأته • أفي مقدورنا أن نحجبها وراء الستار ؟ أمكن هذا ؟ ألا تدرين أن الطريق ، بعد الآن ، أصبحت مفتوحة ؟ كل حسب قدرته العقلية ! حسن ، وما عليك • الا أن تنظري الى أولادنا• أنظري الى ما حولك في العالم ، ولا تكوني شرهة ! أنا على يقين أن هذا لا ينبثق من قلبك ، فما هو الا بقية من رواسب التعاسات الكثيرة ، التي شقينا بها ••

ترجمة : ليـان ديراني

من شعرنا.. وشعرهم

الذئب

بين الشنفرى والفرزدق والبحتري
وألفرد دوفيني

ذئب الشنفرى من لامية العرب (الأبيات ٢٦ ـ ٣٥)

وأغـدو على القوت الزهيد كما غدا
أزل[١] تهـاداه التنائف[٢] أطحـل

غدا طاوياً يعارض الريح هافيـاً[٤]
يخوت[٥] بأذناب الشعاب ويعسـل[٦]

---

(١) صفة للذئب (٢) القفار (٣) جائعاً (٤) مسرعاً يذهب يميناً ويساراً من شـدة الجوع (٥) ينقض (٦) يمر مراً سهلاً في استقامة .

قلما لـواه القوت مـن حيث أمـه
دعـــا فأجابتـه نظائـر[٧] نحـل

مهلهلـة[٨] شيب الوجـوه كأنهـــا
قـداح[٩] بكفي ياسـر[١٠] تتقلقل

أو الخشرم[١١] المبعوث حثحث[١٢] دبره[١٣]
عابيض[١٤] أرداهن سـام[١٥] معسل[١٦]

مهرتة[١٧] فـوه[١٨] كأن شدوقهـــا
شقوق العصي كالحات وبسـل[١٩]

فضـج وضجت بالبراح[٢٠] كأنهـــا
وإيـاه نوح[٢١] فـوق علياء[٢٢] ثكل

وأغضى وأغضت واتسى[٢٣] واتست به
مراميل عزاهـا وعزته مرمل[٢٤]

شكا وشكت ثم ارعوى[٢٥] بعد وارعوت
وللصبر إن لم ينفع الشـكو أجمل

وفاء[٢٦] وفاءت بادرات[٢٧] وكلهـا
على نكظ[٢٨] ممـا يكاتـم مجمـل

(٧) أشـباه (٨) رقيقة اللحم (٩) جمـع قـدح وهو السـهم قبل أن يراش (١٠) متاسر (١١) النحل (١٢) حرك (١٣) جماعـة النحل (١٤) العيدان (١٥) صـاعد (١٦) مختار العسـل (١٧) مشققة (١٨) واسعة الافواه (١٩) كريهة المنظر (٢٠) القفر الواسع (٢١) نائحات (٢٢) الارض المرتفعة (٢٣) واقتدى (٢٤) من نفد زاده (٢٥) ترك واقلع (٢٦) رجع (٢٧) مسرعات (٢٨) جوع .

ذئب الفرزدق

وأطلس عسال ، وما كان صاحباً ،
دعوت بناري ، موهناً ، فأتاني

فلما دنا قلت : ادن دونك ، إنني
وإياك في زادي لمشتركان

فبت أقد الزاد بيني وبينه
على ضوء نار ، تارة ، ودخان

وقلت له لما تكشر ضاحكاً
وقائم سيفي من يدي بمكان

تعش فان عاهدتني لا تخونني
نكن مثل من يا ذئب يصطحبان

وأنت امرؤ يا ذئب والغدر ، كنتما
أخيين كانا أرضعا بلبان

ولو غيرنا نبهت تلتمس القرى
أتاك بسهم أو شباة سنان

وكل رفيقي كل رحل ، وان هما
تعاطى القنا قوما هما ، أخوان

ذئب البحتري

وأطلس ملء العين يحمل زوره
واضلاعه من جانبيه شوى نهد

له ذنب مثل الرشاء يجره
ومتن كمتن القوس أعوج منأد

طواه الطوى حتى استمر مريره
فما فيه إلا العظم والروح والجلد

يقضقض عصلاً في أسرتها الردى
كقضقضة المقرور أرعده البرد

سما لي وبي من شدة الجوع مابه
ببيداء لم تعرف بها عيشة رغد

كلانا بها ذئب يحدث نفسه
بصاحبه ، والجد يسعده الجد

عوى ثم أقعى فارتجزت فهجته
فاقبل مثل البرق يتبعه الرعد

فأوجرته خرقاء تحسب ريشها
على كوكب ينقض والليل مسود

فما ازداد إلا جرأة وصرامة
وأيقنت أن الأمر منه هو الجد

فأتبعتها أخرى فأضللت نصلها
بحيث يكون اللب والرعب والحقد

فخر وقد أوردته منهل الردى
على ظمأ لو أنه عذب الورد

وقمت فجمعت الحصى فاشتويته
عليه وللرمضاء من تحته وقد

ونلت خسيساً منه ثم تركته
وأقلعت عنه وهو منعفر فرد

ذئب ألفرد دوفيني[1]

كانت الغمائم تركض على وجه القمر الملتهب
مثلما يمر الدخان هارباً أمام الحرائق
وكانت الغابات سوداء ، حتى الأفق ،
وكنا نسير بصمت ، على العشب الرطب
في منابت الوزال الكثيف والصنوبر الشامخ ،
الشبيهة بأشجار منطقة « لاند »

---

(١) ولد ألفريد دوفيني عام ١٧٩٧ بمدينة لوش في مقاطعة تورين الفرنسية ولكنه أمضى أعوام شبابه في باريس ، وكان أبوه ضابطاً قديماً خاض حرب الاعوام السبعة ، وأمه من عائلة عرف افرادها بمجالدتهم الطويلة لاهوال البحر ، وقد أشرباه ، منذ نعومة أظفاره ، محبة كل نبيل قوي ، صامد في الحياة .

كان متفوقا في دراسته وفي أخلاقه ، وكانت نجاحاته تتوالى فحسده زملاؤه ، ولم ينج من اضطهادهم ، وقد دفعه ذلك الى القول ، فيما بعد ، بأن هذه الآلام وهذه الاحزان التي عاناها في طفولته قد تركت في نفسه ، كرجل ، لوناً من القسوة التي يصعب محو آثارها العميقة .

ولقد وجد هذا الفتى نفسه ينطلق من دراسته العلمية المحببة الى مجال الجندية . ولكن الزمن ما يلبث أن يمتد بشدة فهو مصدور ، وهو حزين لانه لم يعرف من هذه الحياة الاولى الا أياماً طويلة من السأم والا رفاقاً محببين للظن والا مطامح لم يقدر لها أن تتحقق . غير أن تلك الفترة التي قضاها حاملاً السلاح كان لها العمل العظيم في انها انمت فيه شعور الشرف ، والتضحية والصمود .

ولكنه ، وهو الذي يحرك السيف ، كان لا يألو يحرك القلم أيضاً . ووجدنا حياته العسكرية تتمشى جنباً الى جنب مع حياته الادبية ، فهو يقوم بنشاط فكري ، وينشر في الصحف ، ويقرأ القصائد ، ويكون على صلة وثيقة بالمنتديات الادبية الباريسية ويتناقل أشعاره محبو ذلك الادب الجديد الرومانسي الممتلىء حزناً ، ولكنه حزن يبعث على القوة ، ويبعث على الترفع يسمو بالنفس الانسانية ، ولا ينغمس الى مهاوي اليأس والمذلة والضعف .

وبعد ثورة عام ١٨٣٠ التي عصفت بجناح « آل بوربون » الملكي لصالح جناح ملكي آخر أصيب دوفيني بخيبة أمل جديدة ، ووجد ملجأ في الافكار الانسانية فأخذ يهتم بالقضايا الاجتماعية.

فشاهدنا المخالب الطويلة
التي طبعت آثارها على الثرى
ذئاب جوالـة طاردناها .
وأصغينا .. وقد حبسنا الأنفاس ووقفنا الخطى
لم تكن الغابة أو السهل ليرسلا زفرة في النسيم
كانت « دوارة الريح » وحدها

تطلق الى السماء تفجعها المستديم
ذلك لأن الريح كانت قد هبت مرتفعة فوق الثرى
ولم تعد تلامس بأقدامها إلا الأبراج المتوحدة ،
وكان السنديان في الأسفل حانياً على الصخور
متكئاً على مرافقه كما لو يغفو وينام

وبمبادىء الاشتراكية وان كانت لم تتخذ بعد مدارها العلمي ، وبدأ يتطور شيئاً فشيئاً نحو الافكار الجمهورية .

ولكن المصائب والمصاعب كانت قد أخذت تنبع على كاهل الشاعر . فقد والدته ، وتخاصم مع أصدقائه القدامى من أعضاء المنتدى الادبي الذي الفه الرومانسيون الشباب – وكان في عدادهم كثير من الافذاذ مثل هوغو ودي موسيه وسانت بوف – . وهكذا أخذ يبتعد شيئاً فشيئاً عن الناس ، ويحيا في شبه عزلة . وفي باريس كان يبدو كناسك هجر الحياة ومباهجها وكان همه الوحيد في انصراف لقصائده المشهورة الباقية على الزمن مثل « موت الذئب » و « بيت الراعي » . ولكنه لم يلبث أن تماسك في وجه التشاؤم واستعاد ارادته وصمد في وجه النوازل واجتذب اليه والى شعره الكتاب الشباب وانتخب عضواً في الاكاديمية بعد ان فشل في اكتساب هذه العضوية ست مرات متوالية .

وكانت المرارة الاخيرة التي شرب كأسها حتى الثمالة هي اخفاقه في نيل تقدير الشعب السياسي . لقد كان صادقاً ، متحمساً لافكاره الثورية وللثورة . فتقدم الى مقعد نيابي في مقاطعة « شارنت » املا ان يلعب دوراً سياسياً هاماً الى جانب دوره الادبي الكبير . ولكن النتيجة كانت مخيبة لآماله ، اذ كان عدد الاصوات التي حصل عليها قليلا جداً .

لم يكن ثمة نأمة عندما أحنى أكبر الصيادين سنا
رأســه متنصتاً ،
ونظر الى الرمل ثم أخذ يتفحصه ، مضطجعاً ،

وما لبث بصوت خفيض أن أعلن
ـ هو الذي لم يخطىء قط في هذا المجال ـ
بأن هذه الأثار الطرية تشير
الى مخالب جبارة

لذئبين كبيرين وآخرين صغيرين
مروا من هنا

ومن جديد عودته افكار العزلة ، وجذبته اليها ، فقضى سنواته العشر الاخيرة في باريس ، بعيداً عن الناس ما امكنه ذلك • وكتب في هذه العشرة « مذكرات شاعر » بالاضافة الى بضع قصائد جملية • ومات عام ١٨٦٣ بسرطان المعدة • وهكذا هدأت هذه النفس القلقة المتطلعة الى الاسمى لتبقى قصائده تبعث القدرة والعزم والثبات •

لقد تأثر الفريد دوفيني اول ما تأثر باندري شينييه وبايرون ، وكان في خطواته الشعرية الاولى يتردد بين انتهاج درب كلاسيكية مضى زمنها او رومانسية صخابة • ولكنه مالبث ان اختط طريقه في اعمال ملحمية مثل « الطوفان » ، وبلغ القمة في نجاحات شعرية مرموقة مثل «مصرع الذئب»•

ان علينا ونحن نقرأ هــذه القصيدة ان لا ننسى بانه كتبها في اوقات كان فيها منفتح النفس للمآسي ـ اذا جاز مثل هذا التعبير ـ كانت أمه قد توفيت ، وكانت الحبيبه « ماري دورفال » قد هجرته • فانسحب الى قريته ، ووجد في مصرع الذئب رمزاً رائعاً من اجل تأكيد ارادته في البقاء حرا ، ولو وسط عزلة مريرة ، خاصة تصميمه على الارتفاع من خلال الصمت الكبير فوق القدر والالم وحتى الموت •

ان حكاية الصيد هذه التي جرت فصولها في الليل تعرض مشاهد اسية ، ويظل الشعور العام بالحقيقة مؤثرا الى درجة انه يشدنا الى هــذه الفاجعة حتى اللحظة التي ينقلنا الشاعر فيها من ساحة الواقع الى ميدان الرمز •

عند ذاك هيأنا جميعاً مدانا
وأخفينا بنادقنا وضياءها اللألاء
وتقدمنا خطوة خطوة ونحن نريح الأغصان ·
وتوقف ثلاثة منا ، وأخذت أنا أبحث عما شاهدوه
ولمحت فجأة عينين تلتهبان
ورأيت عبرهما أربعة أحجام غائمة*
تتراقص في ضوء القمر بين الأدغال ،

مثلما تفعل ، كل يوم ، كلاب الصيد المرحة
عندما يعود سيدها
وسط الضجيج ، وعلى مرأى منا ·
أشكالها كانت متشابهة ·· ومتشابهة كانت الرقصات !

ولكن الذئبين الصغيرين كانا يلعبان بصمت ·
أما أبوهما فقد كان يعلم أن عدوها الانسان
على بعد خطوتين ، يغفو نصف اغفاءة
ويتربص بين الجدران ·

كان الذئب الأب منتصباً ، وبعيداً الى شجرة ،
كانت الذئبة تستريح كما لو صبت من مرمر
كتلك الذئبة التي كان يعبدها الرومانيون والتي ضمت في
حضنها الزغب

* الذئبان الصغيران وخيالاهما ·

الانسانين الالهين ، ريموس وروموليوس

جاء الذئب وأقعى ، وقادمتاه منتصبتان ،
وبراثنه المعقوفة مغروزة في الرمل ،
كان يعلم أنه هالك لا محالة ما دام قد فوجىء ،
وقطعوا عليه جميع المسالك ••

عند ذاك •• انقض على أشجع الكلاب
وبشدقه اللاهب أطبق على عنق الكلب المختلج

ولم يفتح فكيه الحديديين
رغم طلقتنا النارية التي كانت تخترق جسده ،
ورغم مدانا الحادة التي كانت تتقاطع

مثل الكماشات ، وهي تنغرز في أحشائه الرحبة
الى أن لفظ الكلب المخنوق آخر أنفاسه ،
وتدحرج عند قدمي الذئب ، قبل موت هذا بكثير ،

آنذاك تركه الذئب ثم أخذ يحدجنا بنظراته •
كانت المدى تغوص في جسده حتى المقابض ،
وكانت تسمّره الى العشب مضرجاً بدمائه ،

وبنادقنا تحيط به على شكل هلال •• مشؤوم
وكان ما يزال ينظر الينا •• ثم تمدد على العشب ،
وهو يلعق الدم المنتشر على فمه ،

ودون أن يهتم بطريقة مصرعه
أغمض عينيه الكبيرتين وأسلم الروح
دون أن تند عنه أيـة صيحة •

أسندت جبيني الى بندقيتي الفارغة ،
وأخذت أفكر ، ولم أستطع إقناع نفسي

بمطاردة الذئبة وصغيريها •• الذين أرادوا انتظاره ،
وفي اعتقادي أن الأرملة الجميلة الكئيبة
ما كانت ـ لولا صغيراها ـ تغادره وحيداً

يجابه المحنة الكبرى ؛
ولكن واجبها كان في إنقاذ الصغيرين
كي يتعلما مكابدة الجوع

وعدم الدخول في ميثاق المدينة[1] ،
الذي عقده الانسان مع الحيوانات الذليلة
التي تطارد مندفعة أمامه كي تحصل على مأوى ،

المالكين الأوائل للغاب والصخور •
وفكرت •• واأسفاه ! رغم هذا الاسم الكبير
الذي نحمله ، نحن البشر ،

(١) يلمح الشاعر هنا الى وضع الهنود الحمر بالنسبة الى المستعمرين وكيف انهم كانوا يفضلون حياة الغابة على ميثاق المدينة •

كم أنا خجل من تصرفاتنا وكم نحن ضعفاء !
فأنت التي تعرفين كيف يجب
أن نغادر الحياة وآلامها جميعاً ،
أيتها الحيوانات الرائعة .
فاذا ما فكر الانسان أي شيء هو على الأرض
وماذا ترك ؟

تبين أن الصمت وحده هو العظيم
وأن كل ما عداه ضعف .
ـ آه ، لقد فهمتك جيداً ، أيها الجوال المتأبد
ونظرتك الأخيرة نفذت الى قلبي

كانت تقول : « اذا استطعت فاجتهد كي تصل روحك
بفضل الجد والتفكير
الى هذه الدرجة من الكبر الصامد

حيث ارتفعت منذ الوهلة الاولى أنا سليل الغابات .
الأنين والبكاء والضراعة جبن ومهانة .

أدِّ بحزم مهمتك الطويلة الشاقة حيث يدعوك المصير
ثم تحمل الآلام مثلي ومت دون شكوى

ترجمة : د . احمد سليمان الأحمد

الطفولة بين فكتور هوغو وبدوي الجبل

الطفل (١٨٣٠) لفكتور هوغو

يعتبر فكتور هوغو من افضل من غنوا الطفولة في الشعر الاوروبي ، وتؤلف قصائده ديوانا كتب فيه لأولاده : شارل وفرنسوا فكتور وليوبولدين واديل • كما الهمه موت ابنته ليوبولدين اجمل قصائد ديوانه « تاملات » • وغنى بعد ذلك حفيديه جورج وجان والقطعة التي اخترناها مكرسة للشعور الناعم ، الغامض ، المريح ، الذي تبعثه في قلب الأهل والاصدقاء إطلالة طفل •

(الدار تبتهج وتضحك)

(اندري شينييه)

عندما يهل الطفل ، تصفق حلقة الأسرة
بصخب • نظرته العذبة اللألاءة
تأتلق لها كل العيون
وأكثر الجباه كآبة ، وربما أشدها عبوساً
تمحي غضونها فجأة لمرأى إطلالة الطفل
طاهراً جذلان •
أكان حزيران قد خلع الخضرة على أعتابي ، أو أن تشرين الثاني
حول نار متأججة متمايلة الظلال في القاعة
لاصق مابين المقاعد ،

فان الفرح ، لدى إقبال الطفل ، يصل ويضيئنا
يضحك الناس ، يعاودون الصياح ، ينادونه وترتعش
أمه إذ تراه يمشي .
أحياناً نتحدث ، ونحن نؤجج شعلة السمر
عن الوطن والله ، عن الشعراء ، عن الروح
التي تسمو وهي تصلي ؛
ويهل الطفل ، فوداعاً أيتها السماء وأيها الوطن
والشعراء القديسون ! هذا الحديث الرزين
يتوقف باسماً .
وفي الليل ، عندما ينام الانسان ، عندما يحلم الفكر ، في الساعة
التي نسمع فيها ـ مثل صوت باك ـ
أنين الموجة بين القصب
إذا ما أسفر الفجر فجأة هناك مثل منارة
فان ضياءه يوقظ في الحقول
جوقة من الأجراس والعصافير !
أيها الطفل ، أنت الفجر ، وروحي السهل
الذي يعطر أنفاسه بأعذب الازهار
عندما تتنشقها ؛
روحي هي الغابة التي تمتلىء أغصانها القاتمة
لك وحدك بوشوشات عذبة
وأشعة ذهبية .

ذلك لأن عينيك الجميلتين ممتلئتان عذوبة لا متناهية
ذلك لأن يديك الصغيرتين ، الفرحتين المباركتين
لم ترتكبا إثماً حتى الآن ؛
وخطاك الفتية لم تلمس أبداً حمأتنا ،
يا حبيباً يا طفلاً أشقر الشعر ، يا ملاكاً جميلاً
في هالة ذهبية !
جميل ، جميل هو الطفل ، ببسمته الحلوة
بمعتقداته العذبة ، بصوته الذي يريد أن يقول كل شيء ،
بدموعه التي ترقأ بسرعة ،
تاركاً نظره يشرد دهشاً ، مفتونا
واهباً من كل جانب روحه الفتية للحياة
وثغره للقبل !
يا رب صنّي ، صن من أحب ،
إخوة ، أهلا ، أصدقاء ، وأعداء أيضاً
واجعلهم ينتصرون على الشر
فلا أرى مطلقاً يا رب الصيف دون أزهار
والقفص دون عصافير[1] ، والخلية دون نحل ،
والدار بلا أطفال !

(أوراق الخريف)

ترجمة : د · أحمد سليمان الأحمد

(١) انتقد فكتور هوغو على هذا التعبير لأن العصافير لم تخلق للأقفاص ، والا أليمكن أن نعتقد بأن الأطفال في الدار هم أسرى ؟

الطفولة لدى بدوي الجبل

قال بدوي الجبل من قصيدة طويلة أهداها الى حفيده « محمد » :

وهــل دللت لي الغوطتان لبانــة
أحب من النعمى وأحلى وأعذبــا

وسيماً من الأطفال لولاه لــم أخف
ـ على الشيب ـ أن أنأى وأن أتغربا

تود النجوم الزهر لو أنهــا دمى
ليختار منهــا المترفــات ويلعبــا

وعندي كنوز من حنان ورحمة
نعيمي أن يغــرى بهن وينهبــــا

يجور ، وبعض الجور حلو محبب
ولم أر ، لولا الطفل ، ظلماً محببا

ويغضب أحياناً ويرضى ، وحسبنا
من الصفو أن يرضى علينا ويغضبا

وإن نالــه ســـقم تمنيت أنني
فداء لــه ، كنت السقيم المعذبــا

ويوجز فيما يشتهي وكأنه
بإيجازه دلاً أعاد وأسهبا

يزف لنا الأعياد عيداً إذا خطا
وعيداً إذا ناغى وعيداً إذا حبا

كزغب القطا لو أنه راح صاديا
سكبت له عيني وقلبي ليشربا

وألثم في داج من الخطب ثغره
فأقطف منه كوكباً ثم كوكبا

ينام على أشواق قلبي بمهده
حريراً من الوشي اليماني مذهبا

وأسدل أجفاني غطاء يظله
وياليتها كانت أحن وأحدبا

وحملني أن أقبل الضيم صابراً
وأرغب ، تحناناً عليه ، وأرهبا

فأعطيت أهواء الخطوب أعنتي
كما اقتدت فحلاً معرق الزهو مصعبا

تأبى طويلاً أن يقاد .. وراضه
زمان فراخي من جماح وأصحبا

تدلهت بالايثار كهلاً ويافعاً
فدللته جداً وأرضيته أبا

وتخفق في قلبي قلوب عديدة
لقد كان شعباً واحداً فتشعبا

ويارب من أجل الطفولة وحدها
أفض بركات السلم شرقاً ومغربا

ورد الأذى عن كل شعب وإن يكن
كفوراً وأحببه وإن كان مذنبا

وصن ضحكة الأطفال يارب، إنها
إذا غردت في موحش الرمل أعشبا

ملائك لا الجنات أنجبن مثلهم
ولا خلدها ـ أستغفر الله ـ أنجبا

ويارب حبب كل طفل فلا يرى
وإن لج في الاعنات وجهاً مقطبا

وهيىء له في كل قلب صبابة
وفي كل لقيا مرحباً ثم مرحبا

نقد مقارن

يتناول النقد المقارن ـ كما افهمه ـ موضوع تطور حالة ما عبر ادب امة واحدة ، او عبر آداب العالم برمته ، كاشفا عن كيفية تحولها وعن مدى ارتقائها واتضاعها • ولقد لا يستهدف هذا المنهج النقدي إصدار احكام للقيمة عبر المفاضلة والموازنة أكثر مما يستهدف فهم التطورات الادبية محليا وعالميا ، بل وفهم النصوص نفسها من خلال صدمها ببعضها بعضا •

أنتهز هذه المناسبة لاشير الى أن اوروبا تدعي لنفسها انشاء هذا المنهج النقدي ، فهي تنسبه الى فيلمان Villemain الفرنسي انه مؤسس النقد المقارن، ناسية ان العرب قد وضعوا فيه من المجلدات ما لا يحصى وخاصة في المقارنة ، او « الموازنة » بين ابي تمام والبحتري ، وفي تأثير الفكر الاعريقي على المتنبي • ان هذا هو دأب اوروبا التي تعزو تأسيس علم الاجتماع الى اوغست كونت ، وعلم التاريخ الى فيكو الايطالي، متناسية ان ابن خلدون هو الملك الشرعي وصاحب الاحقية في تاج هاتين المملكتين •

وأيا ما كان الشأن، فان بين ايدينا مجموعتين من النصوص تصلح للمقارنة والموازنة• ولسوف نتعامل معهما ، مأخوذة كلا على حدة •

اولا ـ مجموعة الذئاب •

في ظني ان خير نهج نتبعه للموازنة بين موضوعات هذه المجموعة هو ان نعرض لواحدها واحدة إثر اخرى ابتغاء تفهمها قبل اجراء المقارنة بينها •

اولا ـ ذئب الشنفرى : دعوني اؤكد لدى المنطلق ان لوحة الشنفرى الذئبية سيتعذر فهمها الكامل بمعزل عن سياق اللامية برمتها، لأن هذه القصيدة التي تبدو متفاصلة او مفككة الاجزاء في الظاهر ، هي في الباطن متلاحمة ايما تلاحم • وبما أن المجال لايتسع هنا لتقديم تحليل كامل للقصيدة فانني ساكتفي بتحديد الدافع النفساني لانتاجها : انه عقدة اللا انتماء والجوع والتشرد والانتهار الناجم عن هذه الحالة ، ورد الفعل النفسي عليها • وهذا ما ادعوه بمفتاح اللامية ، او أساس فهمها•

ولعل المبدأ النقدي ـ النفساني الذي يتيح لنا فك رمزية اللوحة الذئبية ، او فهمها ، فحواه أن الصورة الفنية حالة نفسية التقطها الخيال من نسيج الاعماق اللا شعورية ووضعها في موقعها من النسق الصوري لتفخم كبرها في متوالية الاشكال (هي ما يكوّن كلية

القصيدة) التي تفرز بجنّاتها ما يريد اللا شعور اطراحه خارج الذات ، او التعبير عنه كرغبة تتسم بنسبة عالية من اللا اشباع. ومالم نؤمن بهذا المبدأ الذي استخلصته من المنهج الفرويدي في التحليل النفسي ، فاننا سنظل نفهم ذئاب الشنفرى (بل واللامية برمتها) كما فهمها أهل القرون •

فالرمز ، اذن ، يستمد دلالته من الموقع الذي يحتله بالنسبة الى رموز اخرى تزدلف داخل جملة بنيانات العمل الفني • وهو يعتمد كثيراً في قيمته الفنية على قدرته التحويلية (نقل القصيدة من موقع الى موقع آخر) ، سواء أكان التحول تنويعة على الموضوع نفسه ام تنمية له • وعلى أرضية هذه القاعدة يسعنا أن نفهم رمزية الذئاب الشديدة التركيب والمتعددة الابعاد • والحقيقة ان هذه اللحظة ـ اللوحة الذئبية ـ هي أعظم لحظات القصيدة لأنها تكثفها وتلمها جميعا ، إذ هي تختزن موضوعات اللامية كافة • ولكن هذا الاختزان نفسه هو سيولة ذاتية لانه مكن الوعي من الاستطالة والامتداد الى الاشياء ، ولأنه خلع العواطف من تمركزاتها الداخلية ليحيلها الى تشخيصات عيانية خارجية • وهذه مسالة فنية ونفسانية في آن معا •

وينجم عن هذا القول ان ثمة وحدة بين الشاعر والذئب ، اي ان هناك تطابق هوية بينهما ، فالذئب هو الشاعر نفسه ، ذاب فيه واندمج واياه في كيفية واحدة ، وبذلك استطاع اللاشعور ان يصوغ صوراً فنية من مكنوناته ومحتوياته • ولكننا لن ننسى تركيبية الرمز ، هذه التركيبية التي تتأتى من تركيبية المحتويات اللا شعورية • ففي هذه اللوحة نجد الشاعر يسحب السحق من المجتمع على الطبيعة • لقد هرب الشنفرى من المجتمع الساحق القاهر الى الطبيعة ، فماذا وجد ؟ واجه سحقا اشد عنفا يصوره هذان البيتان :

مهلهلة شيب الوجوه كأنها
قداح بكفي ياسر تتقلقل

مهرتة فوه كأن شدوقها
شقوق العصي كالحات وبسل

فالوحوش تتعرض لقمع الطبيعة تماما كما تعرض هو لقمع المجتمع • انها الفجيعة في كل مكان • وازاء هذه الفجيعة الكلية الحضور لم يكن في وسع الشاعر الا أن يضج • انها حالة القهر الجاثمة على الموجودات أينما ولى الشاعر وجهه •

وفي مضمار طبقة الرمز الانتهارية الذي تحمله لوحة الذئاب ، نجد الشاعر ينطلق من نواة اساسية فحواها اقامة تماثل بينه وبين الذئب عبر لفظة « كما » • ومثلما تعمل القفار على « تهادي » الذئب فانها تعمل على تهادي الشنفرى نفسه ، بل ان صورة التهادي الاول مأخوذة من التهادي الثاني • ولكن حالة القهر والسحق التي يسحبها الشاعر من أعماقه ليلصقها بالذئاب تبلغ ذروتها في البيت الاول الآنف الاقتباس ، حيث تبدو الوحوش وكأنها اشباح من شدة السحق ، هذا السحق الذي يعانيه هو ، والذي أخرجه لاوعيه على هذا الشكل الفني • انه شكل روحه « المهلهلة والمتقلقلة » • ولكن المشهد يبلغ ذروته الفجائية في هذا البيت :

فضج وضجت بالبراح كأنها
وإياه نوح فوق علياء ثكل

هنا نواجه المناحة ، او قل المأساة • ان الشاعر يفلح ، عبر هذا البيت ، في اثارتنا وكسب عواطفنا واتحيازها الى ذئابه ، اذ هو يخاطب انسانيتنا عبر هذه التقنية • ولكنه ، في الحقيقة ، يعمد الى هذا النهج ليحاول ـ لا شعوريا ـ ان يكسب عطفنا عليه هو

نفسه ، لأن الذئب ليس شيئاً آخر سوى الشاعر . ان لفظة «تضح» افصاح جاهر عن حالة الانفجار التي اصيب بها الشاعر نتيجة للقمع والكبح الذي يتجلى من خلال انقماع الذئاب ، مع انه في الحقيقة انقماع الشاعر نفسه . اما لفظة « ثكل » فتزيدنا احساسا بالمأساة ، بسبب من مدلولها الفجائعي . وتكتمل مأساوية الصورة بلفظة « نوح » الواقعة في ثنايا البيت ، والتي تغلق ، أو هي تكمل خنق لوحة تراجيدية تأخذ بمجامع الفؤاد وتخضع وعينا لتأثير الصورة . ان توزيع هذه الالفاظ الثلاثة على هذا النحو الهندسي (استهلال وقلب وختام) هو الذي يضفي ، بعنيته المتاجبة ، طابع الحس المأساوي على الصورة ولكن حالة الانفجار هذه بما لها من قدرة امتصاصية ، يعقبها انصياع تمليه الضرورة القاهرة : « فاضى واغضت » ، بعدما « شكا وشكت » ، ثم مالبث ان « ارعوى وارعوت » . انها طأطأة الرأس أمام الشحنة الثقيلة لقدرة الواقع على القهر .

وثمة الطبقة الثانية في رمزية الذئاب : الجوع ، إذ لنا أن نربط بين جوعه الخاص والجوع الذي تعاني منه الذئاب . وفي قناعتي أن الجوع عامل أساسي من عوامل انتساج اللامية . وهنا كذلك نلمس تلاحم النفساني والفني ، ونكتشف العلاقة القائمة بين كل رمز وكل تقنية وكل شكل من جهة ، وبين الارضية النفسانية التي انبتته . ترى لماذا يختلف ذئب الشنفرى عن كل من ذئب الفرزدق وذئب البحتري . لأن كلا من هذه الذئاب يعكس تجربة داخلية معينة . فما من ريب في أن ذئاب الشنفرى هي بالدرجة الاولى احاسيسه بالجوع ، تقنيته المسرحية في التعبير عن الجوع ، انها شخصيات درامية تتحرك على مسرح ، وتمثل مشاعر واحاسيس وافكارا وتصورات ، تماما كأية شخصيات مسرحية أخرى . ولا يمكن أن يبتكر هذه الشخوص الحيوانية الا من مارس الجوع فسحب احساسه الى تصوره بوصفه قانونا للكائنات الحية . وباختصار ، لا يمكن لصورة الذئب الذي « لواه القوت » أن تكون الا صورة الشاعر نفسه وقد اخفق في الحصول على الطعام . فعلينا لدى قراءة اللامية أن ننتبه الى كثرة الالفاظ الدالة على الطعام والجوع والحاجة الى الشبع .

وفي حين تغص الذئاب وراءها ضبابية انفعالية ، اي ملغمة من الانفعالات (وذلك بسبب من كون صورها اقتطاعات من النسيج الداخلي للروح) ، فانها ، مع ذلك ، تشكل منظومة انفعالات تفض ذاتها على هيئة سلوكات مخفقة . ونحن هنا بازاء المستوى الثالث للرمز : اللا إنتماء . لقد طرح الشاعر اخفاقه الخاص ، في مضمار السلوك الناجع ازاء الواقع الخارجي ، بشكل سلوك مخفق تقوم به الذئاب لا الشاعر ، من حيث هي بدائل لعواطفه . وهكذا جاء سلوكها بديلا خارجيا أو فنيا لسلوكه العاجز عن التكيف . وهذا السلوك هو في جوهره اصطدام مباشر بجدار يتواجد موضوعيا ، ويفضي اصطدام الشاعر به الى احساس بالعجز عن التخطي يتفشى في الوعي ويحدده . ويأتي هذا التحديد على شكل انسحاب من المجال . ولهذا تجد الذئاب « ترعوي » وتتلاشى عن خشبة المسرح . ان هذا الانسحاب يمثل ، أول مايمثل ، رغبة الشاعر الخفية في الاستسلام والعدول عن السلوك اللا متكيف : اللا انتماء . فالذئاب هي جملة احباطات الشاعر التي لا يملك لها ردا . ولا يمكن لرغبة الاستسلام هذه أن تجيء الا بعد أن يشرطها ، سلفاً ، صراع تحتاني متوتر وعنيف ، وهو يملي عليها النكوص عن التجربة (تجربة اللا انتماء) والاستنكاف عن السلوك غير المتكيف ابتغاء اطفاء التوتر . وهذا يعني ، في التحليل الاخير ، أن الشاعر يبدي رغبة

محمومة في الانتماء . وبناء على ذلك ، يمكننا النظر الى الذئاب على انها افصاحات داخلية ، اي هي تعيدنا الى ما ليس هي ، او ترسلنا رأسا الى روح الشعر . ولكنها (على الرغم من كونها ذروة انفعالية) لا تستهلك الطاقة العاطفية للشنفرى ، وان كانت محاولة فنية لاستنزاف هذه الطاقة .

ولنتناول الامر من زاوية اخرى . ان الذئب الذي « يخوت باباب الشعاب ويعسل » (ينقض ويسير بلين معا) هو رغبة او دافع « يخوت ويعسل » في داخل الشاعر . اما معارضته للريح فقد تنمع الى معارضة الشنفرى للواقع والى احساسه بمصادمة الاشياء . ولا يسعنا ان نقبل هذا التأويل الا اذا آمنا بأن الصورة الفنية هي ، في كثير من الاحيان ، تخارج لمحتويات اللا شعور . ولنا ان نجد في عبارة « دعا فاجابته نظائر نحل » توافقا انتمائيا ، فالذئب ينطرح هنا منتميا ، اي هو يعكس دافع الانتماء لدى الشاعر . ان هذا الشطر من اللوحة يعبر عن حاجة الشاعر نفسه الى « نظائره » . واذا ما علمنا ان لفظتي « ارعوى » و « فاء » تعنيان : تخلى او ترك ، ورجع او عاد ، على التوالي ، فان شعورنا برغبة الشاعر في العودة عن سلوكه الراهن يتعزز ويتثبت ، لا سيما وان هاتين اللفظتين قد جاءتا بعد ترسيخ شعوره بالاحباط والكبح(١) .

ثانيا ـ ذئب الفرزدق : لكي نكتشف بنية في مقطوعة الفرزدق الذئبية علينا ان نتنبه الى العبارات والصور التالية : « وما كان صاحبا » ، « واياك في زادي لمشتركان » ، « اقد الزاد بيني وبينه » ، « فان وافتني لا تخونني » ، « نكن مثل من ياذئب يصطحبان » ، « وكل رفيقي كل رحل ... اخوان » .

ان الثابت هنا او المشترك بين كافة هذه التصورات هو مفهوم الصداقة والتصاحب واقامة علاقة انسانية بين الانا والاخر . فالشاعر يحاول ان يتواصل مع الذئب على اساس من التآخي كما يحاول ان يثبّت هذه النزعة كقيمة مثلى . ولكن ، ترى هل افلح في ذلك ؟ وهل كان التشارك في الزاد منطلقا لتثبيت هذه القيمة ؟

قبل ان نجيب على هذين السؤالين علينا ان نطرح نظرية كانت قد اطلقتها الافلاطونية المحدثة في القرن الثالث الميلادي ، وفحواها ان ثمة اخاء قلبا ، وينبغي ان يقوم ، بين كافة الكائنات الحية في الطبيعة . وهذا هو في الحقيقة منطلق رائعة كولردج الشهيرة «الملاح القديم» . ومع ذلك فان العلاقة التي يحاول الفرزدق ان يقيمها مع الذئب يمكن ان تكون ثنائية الرمز :

١ ـ علاقة بين الانسان والكائن الطبيعي الخام ، اي فحواها النظرية الافلوطينية السالفة الذكر . وهذا لا يشترط ان يكون الشاعر عارفا بتلك النظرية ، لان الانسان البدائي منذ مرحلة الوعي الوحشي كان يقيم علاقات نفسانية معينة مع الحيوان ، وليس ادل على ذلك من الطوطمية .

٢ ـ حاجة الشاعر الى صديق بشري كان الذئب وسيلة لا مباشرة للافصاح عنها .

ان النقطة الاولى هي ما يتعلق مباشرة بالسؤالين اللذين طرحناهما للتو . ولكي نتفهمها علينا ان ندرك الموقف بثنائيته المتناقضة ، ففي حين يحاول الشاعر ان يقيم علاقة انسانية مع الذئب ، فانه في الوقت

(١) نشرت في مجلة « المعرفة » (عدد ايلول ١٩٧٤) تضمن مقال عنوانه « مقدمة للشعر الجاهلي » ، قارنت فيه بين ذئب الشنفرى وذئب فوكنر . فضلا عن حيوانات غربية اخرى . يحسن بالقارىء العودة اليه ابتغاء تكامل فكرته عن ذلك الذئب .

نفسه يبدي تصوره للشحنة العدائية التي يكنها هـذا الوحش له : « تكشر ضاحكا » « وقائم سيفي من يدي بمكان » «لاتخونني» « وانت امرؤ ، يا ذئب ، والغدر كنتما .. » .

وهكذا يكشف هذا التحليل السريع لا عن الريبة بامكانية التوافق مـع الذئب او عـن مجرد الخوف منه فحسب ، بل وعن التفارق بين الانسان والطبيعة ، الطبيعة المقيمة عـلى همجيتها والانسان المتجه نحو الحضارة .

ومما يجدر ذكره ان الشاعر قد تعامل مع الذئب منطلقا من أعلى قيم العرب،عنيت قيمة الكرم ، فالشاعر لا يـرى امكانية قيام صلة بين الانا والآخر الا عبر ظاهرة « القرى ». ولكنه ما يلبث ان يحيل هذه المسالة الى تنفج او تفاخر ، على طريقة الشعراء العرب دوما وذلك حين ينسب الكرم الى نفسه وحـده في البيت السابق على الاخير ، سواء الهمنا هذه النسبة بصورة مباشر ام غير مباشرة .

ثالثا ـ ذئب البحتري : حين نؤمن بانـه لا يمكن فصل الصورة الفنية عن دافعها النفسي، سواء أكان هذا الدافع شعوريا ام لا شعوريا، وذلك بسبب من أن كل تصور هـو بالدرجة الاولى ازدلاف لدلالة معينة ، فان باستطاعتنا ان نرى ما يقع خلف صور البحتري التي يقدمها في وصفه لذئبه . فلنلاحظ قبل كل شيء عبارة « ملء العين » التي ترد في الشطر الاول من اللوحة . انهـا عبارة محشوة بالانفعال ، ولو انهـا لا تبدو كذلك في ظاهرها . واول ما تعنيه هذه اللفظة التصويرية هو ان الشاعر يحذف المسافة التي تفصله عن غرض الادراك: الذئب . بمعنى انها تضعه وجها لوجه امام مصدر الرهبة .

ولا تكفينا هذه النقطة لفهم العلاقة بين الذئب والشاعر ، بل نحن نرى الرقعة بكافة جزئياتها على أنها لا تمثل بالدرجة الاولى الا الشعور بالرهبة امام ذلك الوحش.والحقيقة ان ماهو فني في القصيدة (وهنا يتبدى تلاحم الفني والنفساني) هـو ان الابيات اللاحقة للبيت الاول تاتـي بمثابـة تفصيل للمدلول الذي تحمله عبارة « ملء العين » . ان المعنى الحرفي (لا النفسي) لهذه العبارة هـو ان الذئب كبير الحجم ، ولهـذا كان لذئبه طول يضاهي طول الحبل ، وكان متنه اشبه بقوس اعوج . وبالطبع لا يمكن لضخامة الحجم هذه ان تشير الا الى خشية الشاعر مـن الذئب ، لاننا نضخم المخيف وفقا لمقدار انفعالنا امامه، بحيث تغدو صفة الضخامة هـذه وكانها سمة موضوعية للكائن لا العـام من الوعـي على الموجودات بسبب انفعاله امامها . وبناء على هـذا يغدو تصور الشاعر للذئب استقـراء انفعاليا يتلقاه من طبيعة العلاقة الجديدة التي اقامها مع المخيف ، اي ان ذلك التصور يتعدى حدود الموضوع او الكائن .

ويحق للوعي ان يعترض بمـا فحواه ان الشاعـر صور لنا ضخامة الذئب كيما يقتله فيقال انه قـد قتل وحشا كاسرا رهيبا ، لا حيوانا ضامرا هزيلا يمكن لاي امرىء ان يقتله، اي عـلى طريقة عنترة في الامعان في تصوير عظمة الفارس الذي يقتله . ولكننا نملك في اللوحة بيتا لا يترك لدينا ريبا في ان الشاعر كان يعاني اشد انفعالات الخوف امام الذئب:

يتقضقض عصلا في أسنتها الردى
كتقصقصة المقرور ارعـده البـرد

لنلاحظ لفظـه « يقضقض » بجرسهـا الارهابي ، ولنلاحظ انهـا تتصدر كـلا من شطري البيت ان ما يعطي الاولوية هـو دائما المهيمن عـلى النفس . ولا تقل لفظـة « عصلا » ارهابا عن اللفظة السابقة . ولعل الاهم من ذلك هو ان صورة « المقرور ارعده البرد » هي صورة الشاعر عن نفسه ساعتئذ، انه الشاعر الذي « ارعده » الخوف .

ولا يستطيع الشاعر (بل هو لا يريد)ان

يستدر عطفنا على الذئب ـ كما فعل الشنفرى (١) ـ عبر هذا البيت :

طواه الطوى حتى استمر مريره
فما فيه الا الروح والعظم والجلد

وذلك لانه سبق له أن قدم لنا صورة مخيفة للذئب (لا صورة حميمة) فلا يمكن بهذا البيت أن يقلب علاقتنا به رأسا على عقب،لأننا ، ببساطة لا نتعاطف مع المخيف.

وتتقلص المسافة الفاصلة بين الشاعر والذئب وتحين لحظة التناحر،فيتفاقم الصراع، وتنجلي المعركة عن انتصار الشاعر واطفاء التوتر . ويبدو أن السلوك التناحري الذي اتخذه الشاعر ليس أكثر من محاولة نفسية لتجاوز الوضع الراهن ، أي محاولة لحل الاشكال واعادة صياغة عناصر المجال على نحو سوي ، وذلك بحكم كون كل توتر يبتغي تجاوز نفسه أو هدم حالته . ولهذا أخذت اللوحة الذئبية طبيعة قصصية تنتهي بحل العقدة ، الأمر الذي هو مبدئي في كل قصة .

رابعا ـ ذئب دفيني : تتسم قصيدة « مصرع ذئب » للفيني بأن الرمز فيها شديد التركيب مع أنه ليس شديد التكثيف، أي أن له العديد من المستويات ، على الرغم من وضوح كافة معالمها تقريبا . غير أن في وسعنا أن ننظر اليها بمنظارين ، أحدهما نفساني والآخر فلسفي .

أ ـ المستوى النفساني : منذ بداياتها الاولى نلاحظ أنها تسعى جاهدة لاضفاء مسحة حزينة قاتمة على الواقع ، فالغمائم تحجب القمر والغابات سوداء والصمت يخيم على المشهد . وما من شيء الا دوارة الريح «تطلق الى السماء تفجعها المستديم» . وبعد التمهيد للفاجعة باضفاء الأسى على الواقع تبدأ القصة اخذة طابعا سرديا شائقا . انهم (الصيادون) يطاردون ذئبا وزوجته وطفليهما . وبالطبع نجد أنفسنا امام اسرة . ولكي يزيد في الطابع الأسروي لهذه المجموعة من الذئاب فانه يشبه زوجة الذئب بتلك الذئبة التي عبدها الرومان ونحتوها وهي تحتضن ريموس ورومولوس الطفلين العديمي الابوين . وبالطبع ، لابد أن يرى الانثروبولوجيون المدهشون في ذلك التمثال رمزا للأمومة ، وفي ذلك الطقس ضربا من رواسب النظام الامومي القديم . وهنا يبدأ اشتباهنا بعقدة اوديب لدى الشاعر . ولكن هذا الاشتباه ما يلبث أن يتعزز حين نرى الكلاب تنهال على الذئب الأب مضرجة اياه بدمائه . انها صورة قتل الأب في لاوعي الشاعر . ولنلاحظ أن كلب الصيد لم يقتل الذئب ، بل العكس هو ما جرى أن الشاعر قد ترك قتل الأب لميتته لا لسواها . ثم تزداد عقدة اوديب وضوحا حين يرفض الشاعر أن يتابع مطاردة وقتل الذئبة وصغيريها بل وحين ينعتها « بالارملة الجميلة الكئيبة ». وأرى أن الشاعر هنا تتخالط في رأسه صورة امه وصورة حبيبته المفارقة ، اذ « الارملة » هذه يمكن أن تكون اشارة خفية الى ماري دورفال التي هجرته .

ب ـ المستوى الفلسفي : مما هو باد على القصيدة بوضوح أنها تتخذ من المجتمع موقفا رومانسيا ، بمعنى أنها تطرح الشاعر مؤثرا « المالكين الاوائل للغاب والصخور » على بني البشر المتحضرين . ان فكرتها (لا عاطفتها) تنحدر مباشرة من مقولة « المتوحش النبيل » لجان جاك روسو ، تلك الاطروحة الرامية الى ايثار المتوحشين على المتحضرين . ولهذا نجد في القصيدة عبارة « ميثاق المدينة » التي هي صدور مباشر عن فكرة « العقد الاجتماعي » لروسو نفسه . والحقيقة أن هذا الفيلسوف الفرنسي استطاع أن يكون أحد الآباء الرئيسيين للحركات الرومانسية في الشعر الاوروبي وذلك بتأثير مواقفه من الطبيعة على معظم الشعراء في تلك الحقبة . ولهذا أوحى الذئب المقتول

للشاعر بفكرة تعظيم كبرياء الوحوش « التي تعرف كيف يجب أن تغادر الحياة » . ولكنه ما يلبث أن ينزع لزمة عصبية حين يقول : فاذا ما فكر الانسان أي شيء هو على الارض وماذا تـركه ؟

تبين أن الصمت وحده هو العظيم .
وان كل ما عداه ضعف .

انهذا الموقف مغالاة في الرومانسية،ولكنه ينبثق انبثاقا توليديا من الوضع الذي اطره في مطلـع القصيـدة ، حيث وضـع الصمت والسكون الذي ألح عليه منذ البداية .

والتزاما منه بموقفه من قدسية التوحش وعظمته فانه لا يتوانى عن أن يضع الحيوان الصريع فوق الانسان في الأبيات التسعة الأخيرة التي هي الخلاصة الفلسفية للقصيدة ، والتي تطرح الانسان بصورة لا مباشرة ـ هزيلا، بل قزما ، أمام الوحش « الجبار » الذي تقوم هيئاه يتحدى الشاعر قائلة :

اذا استطعت فاجتهد كـي تصل روحـك بفضل الجسد والتفكير

الى هذه الدرجة من الكبر الصامد .

مقارنة : بعدمـا فهمنا الذئاب الثلاثـة (ولنبدأ المقارنة بين العرب) وادركنا العلاقة بين كل منها وبين شاعره ، فان في وسعنا أن نقيم موازنة بينها تزامنيا (على حد المصطلح البنيوي الشهير) ثـم تزمنيا او تطوريـا ابتغاء الاطلاع على الكيفية التي الت اليهـا صورة الذئب منذ بدايتها مع الشنفرى حتى نهايتها مع البحتري .

أ ـ تزامنيا : ان مهمة المنهج التزامني هو البحث عـن بنيـة ، أي عمـا هو مشترك بـين الحـالات الثـلاث ، او عمـا هو ثابت فيها جميعا ! وباختصار ، عما بقي على حاله ولم يتطور . والحقيقة أن ليس ثمة أية بنية جوهرية بين المواقف الثلاثة . إذ أن ما هو جوهري في الحالات الثلاث يمكن اجماله على النحو التالي :

١ ـ علاقة الشنفرى بالذئب علاقة تطابق ، من جهة (بمعنيأنالذئبهو الشاعر) ، وتوافق ، من جهة أخرى ، بمعنى انعدام التناقض والتصارع بين الذئبوالشاعر .

٢ ـ علاقةالفرزدق بالذئبمتذبذبة او متارجحة بين التوافق والتضاد ، وعلى أية حال ، فانها صلةثنائية ، تقوم بينالانا والآخر .

٣ ـ علاقة البحتري بالذئب هي علاقة تناحر جاهر ، وهي بالتالي علاقة ثنائية أيضا . وعلى ضوء هذه الجوهريات نستطيع أن نرى تباين حلول الصراع في كل حالة :

١ ـ يحـل الشنفرى الاشـكـال بالارعـواء والانسحاب من المجال .

٢ ـ يحل الفرزدق الاشكال حلا دبلوماسيا .

٣ ـ يحل البحتري الاشكال حلا صداميا ،ولهذا فلا تشـابه في الجوهر بـين الفرزدق والبحتري ، على الرغم من ثنائية كل من موقفيهما .

ولكننا مع ذلك لا نعدم نقاط تشابه بـين المواقف الثلاثة ، على الرغم من أن النقاط سطحية وعرضية وليست أصيلة أو في القلب من مقومات كل موقف . واهم صفة مشتركة هي انها جميعا تأخذ طابعا دراميـا متوترا (وهذه مسالة فنية قبـل كل شيء) يثير الاشكالات وينتفي حلها ، وان اختلفت بواعث الاثارة واشكال الحلول . والحقيقة أن القصة في لوحة البحتري تكاد تستوفي الشروط الاولية للقصـة لأنها تأخذ بداية ووسطا ونهاية . وسبب هـذا الاستيفاء هو توفر التصاول الدموي بين المتناقضين : الذئب والشاعر . أما

انعدام هـذا التصاول في لوحتي الشنفرى والفرزدق فقد حرم كلتيهما مـن استيفاء الشروط الاولية التقليدية للفن القصصي ، وهنا نلمس بجلاء تأثير المضمون على الشكل .

ب ـ ترمنيا : الحقيقة ان التطور يتوالب توالبا بين اللوحات الثلاث . فمن حيث الصراع، يمكننا أن نرى التباين بين المواقف جميعها ، اذ هو لدى الشنفرى خفي يقع تحت السطور ، وهو في الحقيقة صراع بين الفرد والحرمان ، لا بين الانسان والطبيعة ، كما هو الحال في اللوحتين الأخريين . والتوتر في لوحة الفرزدق لم يتعد حالة التكشير عن الانياب في هـذا القطب ، واشهار السيف في القطب الآخر . فهو اذن لم يتخط كونه صراعا بالكمون ، او احتمال صراع فقط ، ولكنه في الوقت نفسه يحتمل التوليف او المصالحة .

ولكن ما الذي يعنيه هـذا التباين بـين اشكال التوتر ؟ ان الاجابة عن هذا السؤال تتضمن تطور صورة الذئب عبر ثلاث مراحـل حضارية ، أو تحول علاقة الانسان بالطبيعـة وموجوداتها من عصر الى عصر .

ان ذئب الشنفرى هو الشاعر نفسه ، كما بينا ، وهـذا يعني أن الانسـان في العصر البداني كان لا يزال يرى في نفسه عضوا في الطبيعة بدليل انه يسحب انتهاره الخاص على موجوداتهـا ، الامر الذي تعمق عنـه ذئـاب الشمري بكل وضـوح . امـا ذئب الفرزدق ـ وهو نتاج مرحلة تاريخية اكثر ارتقاء ـ فيمثل نقلة وسطى بين ذئب الشنفرى وذئب البحتري . انه رواسب تقليد كان يقيم علاقة وحدوية مع الوحش . ولكن لوحة الفرزدق تدل بجلاء على ان هذا التقليد آخذ بالتفسخ . فلن يغيب عـن بالنا ما لاحظـه نقاد الشعر الجاهلي حول تعاطف الشاعر الجاهلي مـع الحيوان القنيص . ان لوحة الفرزدق تعكس ما فحواه استعداد الانسان لمناجزة الطبيعة ، على عكس لوحة الشنفرى التي ترى في الانسان ابنا بارا للطبيعة .

اما ذئب البحتري فيدفع رمزيـة مناجزة الانسان للطبيعة حتى ذروتها ، وبذلك يقيم مفارقة صارخة وحادة بين الانساني والبربري، بين الحضارة والطبيعة . انه نتاج عصر كانت فيـه بغداد عاصمة العالم ، او عاصـمة امبراطورية بلغ فيها الترف حدا لا يوصف ، فتمايز بذلك عالم الانسان عن عالم الوحش. ففي حـين كان الجاهلي ينصب خيامـه بـين الوحوش اصبح الانسـان المتحضر في بغداد محروما حتى من رؤية هذه الوحوش . فلا بد إذن من ان يعكس ذئب البحتري ذلك التمايز المطلق بين العالمين الحضاري والطبيعي . أمـا الفرزدق الذي كان يعيش في مجتمع ليس من نتاج الطبيعة ، كالمجتمع الجاهلي ، ولا من نتـاج حضارة متقدمة ، كالمجتمع العباسي ، فما كان بوسعه الا ان يقـع في منزلة بـين المنزلتين .

فصورة الوحش في الشعر العربي يتناسب انحطاطها طردا مع ارتقاء المجتمع .

ترى ، اي اللوحات الثلاث ارقى ؟ لا ريب في انها لوحـة الشنفرى . ولكن حكم القيمة يحتاج دوما الى تعليل . لنلاحظ ان كـلا من مسرح الفرزدق والبحتري هو مسرح ثنائي الشخصيات ، بمعنى انه قائم على التعاون بين قطبين متناقضين . ولنلاحظ كذلك ان الشاعر في الحالتين موجود في المسرح جهارا ، لا إضمارا. اما الشنفرى فهو موضوعي (تقنيا لا حيثيا)، بمعنى انه يقـع خارج المسرح من الناحية المعمارية لا المضمونية . ولكنه في الحقيقة قائم فيه باطنيا او تحتانيا . وهذه ، بكل توكيد ، تقنية فنية ليس اعظم منها تقنية على الاطلاق: ان يكون الشاعر حاضرا في العمـل الدرامي

وغائبة عنه في آن معاً ، أي يقع داخله وخارجه في الوقت نفسه .

واذا ما توخينا ايجاز علة ايثارنا لذئب الشنفرى على الذئبين الآخرين ، ففي وسعنا القول بان ذئب الشنفرى لا شعوري ، في حين ان ذئب الفرزدق والبحتري هما من انتاج الشعور بالدرجة الاولى . وهنا نتلمس التأثير العميق للنقساني على الفني .

واذا كان الذئب الجاهلي يبذ نظيريه الآخرين ، فان الذئب الاموي (الفرزدق) يبذ الذئب العباسي ، لانه ما يزال يرى امكانية التاخي مع الوحوش . وسبب هذه الرؤية هي قرب الفرزدق من البداوة (وكذلك مجتمعه) .

ولئن انتقلنا الى الذئب الفرنسي لنقارنه بالذئاب العربية ، فاننا نجد اوجه شبه كثيرة ، واوجه اختلاف كثيرة في الوقت نفسه . فمشهد قتل الذئب بالمدى مرعب لدى كل من دفيني والبحتري حيث تعمل النصال بدون رحمة في الوحش الصريع . ولكن في حين نجد ذئب البحتري يبدي مقاومة جدية في الدفاع عن نفسه ضد الانسان فان الذئب الفرنسي يتلقى الطعنات دون اية بادرة دفاعية . وفي هذا التباين نلمس الفرق بين موقفي الشاعرين ، فالبحتري يطرح ـ من خلال موقفه هذا ـ فكرة التضاد مع الطبيعة ، في حين يطرح دوفيني ذئبه بريئاً ومعتدى عليه . ان الفرنسي منحاز الى ذئبه اما البحتري فمعاد له . وبينما يضع دوفيني ذئبه فوق الانسان ، حيث يقوم الذئب بتحدي الشاعر (ممثل الانسان في القصيدة) ان يكون له « كبرة » ، فان البحتري بقتله للذئب ، ثم باقدامه على اشتوائه ، انما يضع الانسان سيداً للطبيعة ومتفوقاً عليها . ولكن لوحة البحتري الذئبية تظل ادنى بكثير من قصيدة دوفيني ، لانها تفتقر الى ما فيها من نزعات انسانية نبيلة ، من جهة ، والى ما تحتويه من حكمة فلسفية ، من جهة أخرى .

ولعل موقف الفرزدق أقرب الى موقف البحتري . ففي حين يضع البحتري الانسان فوق الذئب ، فان الفرزدق يدعو الى امكانية اقامة علاقة الندين بين الذئب والانسان . وعلى اية حال ، فان موقف الفرزدق من ذئبه اكثر انسانية من موقف كل من البحتري ودوفيني ، لانه لم يقدم على ارتكاب جريمة القتل ضد الوحش ، ولانه يدعوه الى التاخي . والفرق الاساسي بين لوحة الفرزدق وقصيدة دفيني هو أن الموقف الفلسفي لدى الفرزدق إضماري ، بمعنى أننا نستشفه من وراء السطور ، في حين أن الشاعر الفرنسي ، على عادة الرومانسيين جميعاً ، يفصح عن فلسفته بكل وضوح .

ولا يصمد امام الذئب الفرنسي لدى التصنيم والموازنة الا ذئب الشنفرى ، بل هو يبذه فعلاً ، ولكن ماهو أساسي هنا أنه لا تجوز المقايسة بين قصيدة في هذه الكفة من الميزان ، وبين مقتطف من قصيدة أخرى انتزع من اصله ليوضع في الكفة الثانية . فلو قارنا بين « لامية العرب » و « مصرع الذئب » لوجدنا ان كلا من صاحبيهما يماثل الآخر من حيث كونه يعاني من عقدة اللا انتماء . ان كلا منهما يرفض مجتمعه ويحل الطبيعة بديلا له ، ولكنه في الوقت نفسه يعيش عذابات خاصة مردها الى تصدع « النحن » لديه . فالشنفرى يواظب عبر اللامية على اقامة سلسلة انتماءات كتعويض عن اعتزاله للمجتمع اذ هناك انتماؤه الى ثلاثة حيوانات هي النمر والذئب والضبع ، وانتماؤه الى ثلاثة اشياء هي شجاعته وقوسه وسيفه ، وانتماؤه الى ذاته ، واخيرا انتماؤه الى « الاراوي » . أما الفرنسي فهو نزاع الى الانتماء الاسروي ، بدليل صورة ريموس ورومولوس وامهما الذئبة ، وبدليل تقديم الذئاب نفسها على شكل اسرة . فالشنفرى الصق منه بالطبيعة ، لان كل ما ينتمي اليه طبيعي ، وان كان يعاني من عقدة اللا انتماء الى حد

يضطره الى خوض صراعات داخلية عنيفة نزاعة الى الرضوخ والنكوص عن السلوك غير المتكيف، ولما كان الشنفرى الصق بالطبيعة فانه أشد رومانسية من دفيني ، لان نسبة الرومانسية تتوافق مع مدى احلال الطبيعة مكان المجتمع (ومع مدى احلال الخيال مكان العقل) •

وكما امتاز ذئب الشنفرى على الذئبين العربيين الآخرين فانه يمتاز على ذئب دفيني، وللسبب نفسه • ان مسرح دفيني تحاوري ، بمعنى أن ثمة علاقة بين الشاعر والذئب ،وان الصراع والمخاطبة والتحدي تقوم بين متضاد غير متوحدين • وهذا يعني ان دفيني حاضر على خشبة المسرح وليس غائبا عنها • اما الشنفرى فهو الحاضر الغائب معا• وهذا يعني أن ذئب الشنفرى هو الانا في حين ان الذئب الفرنسي هو الآخر• وفي حين لا يقيم الشنفرى تمايزا بين الطبيعة والانسان ، اذ الكائنات الحية ، سواء أكانت بشرا أم وحوشا ، متساوية أمام القهر ، فان دفيني يمايز بين الانسان والحيوان ناظرا الى هذا الاخير بوصفه الكائن الاكثر اصالة •

وفي الحقيقة يحمل كل من الذئبين ،الجاهلي والفرنسي ، الحاجات النفسانية لصاحبه • فذئاب الشنفرى هي ، في التحليل الاخير ، جملة احباطات الشاعر • وهي في الوقت نفسه صورته عن الطبيعة المقهورة المكبوحة • انه يعكس طبيعة الصحراء بكل أمانة ودقة ، ومن مواقف الانقهار • وهنا يكمن أكبر فرق بين ذئب الشنفرى والذئب الفرنسي • ففي حين يمثل ذئب الشنفرى هزيمة الشاعر وجوعه ورغبته في العدول عن السلوك اللا متكيف ، فان ذئب دوفيني يجسد المثل الاعلى للشاعر• إن الصبوة التي يطمح الى بلوغها ، او الذروة التي تتحداه أن يسمو اليها • ان كائنات الطبيعة اولى من الانسان لانها أكثر اصالة• و « سليل الغابات » الذي يفتقر الى« التفكير» هو الاكثر قدرة على مواجهة « المصير ••• دون شكوى » •

وعلى هذا فان ذئب الشنفرى ــ على رومانسيته التي تأتيه من مجرد كونه طبيعة ــ هو أقرب الى الواقعية منه الى اي شيء آخر ، أما الذئب الفرنسي فهو مثالي ورومانسي نمطي • وبحكم هذه المثالية والبعد عن الواقع ، فان هذا النمط لا يجتذبنا ويؤثر فينا بقدر ما تنشد الى ذلك الذئب الواقعي الذي تماين فيه احباطاتنا نحن • ونخلص من هذا الى استخلاص حقيقة لها شأن كبير في فهم الشعر الجاهلي: ان كل رومانسية جاهلية هي رومانسية على السطح فقط ، اما حين نجس الاعماق فان الواقع هو ما تصطدم به أصابعنا • فبينما يمثل ذئب دوفيني انتقال الفرد من المجتمع الى الطبيعة ، فان ذئب الشنفرى يمثل الفرد مقهورا في الطبيعة والمجتمع على السواء •ان في كونه موجودا طبيعيا ليس أكثر من رمز، أو بديل موضوعي ، لا لعاطفة الشاعر وجملة احباطاته فحسب ، بل لحالة وموقع الفرد في المجتمع • بينما يبقى ذئب دوفيني هو اللااجتماعي ، هو المثال القائم خارج العالم الانساني ، خارج الحضارة • ومن هنا يفقد واقعيته ويكتسب رومانسية مطلقة تقلل من شأنه لدى وقوفه امام ذئب الشنفرى •

والاهم من ذلك ، ان الشاعر الفرنسي يستطيع أن يجد ملاذا في الطبيعة ، طالما أن موجوداتها تجسد صبوته ، أما الشنفرى ــ وهنا تواجه اكبر أسباب تفوقه على الفرنسي ــ فلا يرى في الطبيعة الا قطاعا آخر من قطاعات القهر ، حقلا آخر تعمل فيه قوى القمع الكونية • إن القمع يجثم في كل مكان ، وانى توجه فليس ثمة الا السحق • وهذا افصاح عن كلية هذه القوى • بحيث ينطبق على الشنفرى هذا الشطر من رثاء متمم بن نويرة لاخيه مالك : « فدعني فهذا

كنه قير مالك » . صحيح ان الفرنسي مقهور هو الآخر ، ولكنه يجد بديلا عن مجتمعه في الطبيعة ، يجد مالا او ملجا يختبيء فيه ، اما الشنفرى فليس امامه الا السحق في كل ذرة من ذرات الوجود .

ثانيا ـ الطفولة :

امامنا الآن قصيدتان موضوعهما موحد ، اولاهما لفيكتور هوغو ، وثانيتهما لبدوي الجبل . واول مـا يستحق الاهتمام لدى مقايسة كل منهما بالأخرى هـو اننا نقـرأ احداهما بنصها الاصلي ، بينما نقرا الثانية عبر الترجمة ، ولنتذكر ان الشعر هو ما لا يقبل الترجمة ، او هـو بالتاكيد ما يضيع شيء منه لدى الترجمة مهما يكن المترجم امينـا ولبقـا وفصيحـا . وتقتضي الموضوعية ان تثار هذه النقطة هنا على وجه الخصوص ، لان البدوي يعمد الى لغة زاهية حية ، فقد لا يستطيع اي مترجم ان ينقل قصيدة هوغـو بلغة تكافيء لغة البـدوي . وهذه مسالة هامة ، لان اي تدن في اللغة يخفض مستوى القيمة بالضرورة . نزد على ذلك اننا حين نقرا قصيدة البدوي الموزونة فان موسيقاها العذبة تمارس علينا الاختلاب ، في حين تخسر قصيدة هوغو موسيقاها عند ترجمتها نثرا .

وعلى أية حال ، فان هـذا كله لن يحول دون اجراء المقارنة ، بل ودون ايثار البدوي على هوغو . اقول ذلك دون ان اقرا القصيدة الفرنسية في اصلها ، ولكنني استند في هذا الحكم على مـدى وهـج العاطفة في كـل من القصيدتين وهو ما لا يضيع منه الا القليل عند اية ترجمة جيدة . وهذا يتضمن بالضرورة أن الدفق العاطفي لدى البدوي هو أشـد غزارة منه لدى الفرنسي . فازاء هذه المسالة يتوجب علينا ان ناخذ بالحسبان السبب التالي: ان هوغـو يكتب لابنه ، امـا البدوي فيكتب لحفيده . وذلك يعني ان هوغو كان ما يزال شابا حين كتب القصيدة ، في حين كتب البدوي قصيدته في شيخوخته . ومن المعروف جيـدا تعلق الشيوخ بالاطفال ، هذا التعلق الذي يرد الى التعويض . انهم يرون في الطفل حلمهم الذي يستحيل ان يتحقق العودة الى الطفولة من جديد . فالطفل بالنسبة الى البـدوي الشيخ (وكذلك بالنسبة الى كل شيخ) هو رفض التناهي ورمز الديمومـة ، وهـذه هي العلة الاهم لغزارة ووفرة العاطفة . امـا هوغو الشاب ، الذي تمنعه قوته وحيويته من ان يقدم غزارة في العاطفة ووهجا في المشاعر ، لانه يحتاج الى التعويض بالطفولة عن شيء ينقصه (كما ينقص البدوي الشيخ) ، فقد كان يتحدث في القصـيدة فقط ليشـبع الغريزة الابوية في حين يقدم البدوي في قصيدته هذه الغريزة وما يفيض عـن فرضـها في الوقت نفسـه .

والآن ، بعدما اتينا على السبب النفساني لتفـوق البدوي ، دعنـا نحاول الولـوج في القصيدتين . نقطة الانطلاق لدى هوغو هـي تقديس الطفل لطهارته ، او لانه ما يزال خلوا من « حماقتنا » . ومثل هذا الموقف لا نجده عند البدوي الذي يقدس الطفل في ذاته ومن أجل ذاته . ولدى هذه المسالة ينبغي ان ناخذ الشرط الاجتماعي لكل من الشاعرين بالحسبان . فبينما اصبحت الصناعة في اوروبا عبئا عـلى الروح البشرية ، مما احال الانسان نفسه الى آلـة ، الامـر الذي وقف منه الرومانسيون الاوروبيون (وهوغو أحـد زعمائهم) موقف الشجب واللعن ، فان البدوي يعيش في بيئـة الشرق الريفية التي ظل فيها الانسان طاهرا حتى يوم ظهور القصيدة على الاقل .

واذ يتناول الشاعران موضوعة تاثير الطفل في الآخرين ، فان صور هوغو الذي يذهب الى انه لدى الحديث عن الطفل يتوقف الحديث عن

الله والوطن والشعراء والذي يقول : « يضحك الناس ، يعاودون الصياح » يتادونه، وترتعش أمه اذ تراه يمشي » ـ هذه الصور تتضاءل قيمتها أمام هذا البيت :

يرى لنا الاعياد ، عيدا اذا خطا
وعيداً اذا ناغى ، وعيداً اذا أحبى

إذ تكمن جمالية هذه الانظومة الصورية في تواكب الفرحات مع كل هزة نمو يحققها الطفل، بل وفي تلاحق وعدم انقطاع المسرات التي تجنيها منه ٠

ويشترك الشاعران في موقف آخر هو مسالة العطاء الطفولي ٠ وفي هذا الحقل يقدم هوغو صورة لا تقل جمالية عن صورة البدوي السابقة وان لم تكن تفوقها : « واهبا من كل جانب روحه الفتية للحياة وثغره للقبل » ٠ ويبسط البدوي صورة اخرى عن عطاء الطفل في هذا البيت :

والنجم في داج من الخطب ثغره
فأنطف منه كوكباً ثم كوكبا

أن ما يقلل من شان هذه الصورة ان انتظام الكواكب قد استهلكه الشعر القديم، هذا اذا غضضنا الطرف عن رشاقة صورة هوغو الاخيرة ٠ وفي هذا المضمار (مضمار العطاء)، نجد طفل هوغو واهبا ، بينما نجد طفل البدوي آخذا في الغالب ولا ريب أن السبب نفساني يتعلق بما يغدقه الشيوخ دوما على الاطفال من حنان واعطيات معا ٠

غير ان البدوي ما يلبث ان يستعيد تفوقه لدى مسالة الصيانة التي يتطرق اليها كل من الشاعرين ٠

إليك كيف طرحها هوغو :

يارب ، صني ، صن من أحب ،
اخوة ، أهلا ، أصدقاء واعداء أيضا

ولكن اليك كيف طرحها البدوي :

ويارب ، من أجل الطفولة وحدها
أمن بركات السلم شرقا ومغربا

ترى ما الفرق الجوهري بين الصورتين ، ما القيمة التي تفتقر اليها صورة هوغو وتتمتع بها صورة البدوي بحيث تعلي من شان الاخيرة وترفعها فوق الاولى ؟ الحقيقة أن ثمة ثلاثة فروق جوهرية أولها ان هوغو يطرح الصيانة، في حين ان البدوي يطرح السلم ، والسلم اشمل من الصيانة واكثر وقعا على النفس ٠ وهو بلا جدال حلم من أحلام الانسانية منذ فجر تاريخها حتى اليوم ٠ وهو مبدأ عزيز على الانسان لان لحظات السلم في التاريخ هي استعدادات لحرب قادمة او هي على الاقل كلل أصاب المجتمعات من جراء طول النزاع ٠ اما النقطة الثانية فهي كونية النزعة السلمية عند البدوي ٠ ان عبارة « اصدقاء واعداء أيضا » لا توحي ولا تتمتع بالكلية والشمولية التي تحملها عبارة « شرقا ومغربا » ، بقيت المسالة الثالثة ، وهي الاهم ٠ ان هوغو يخرج من صورته هذه العبارة البدوية « من اجل الطفولة وحدها » ، فكانما هو نسي الموضوع الذي يتعامل معه ٠ أما البدوي فقد عمق شعورنا ونظم تيار عاطفتنا من خلال هذه العبارة التي تفوقها لفظة « أمن » ، وهي ما يشكل صورة قائمة بذاتها داخل رقعة الصورة الاجمالية ٠ ما هو مقابل لفظة «أمن» في صورة هوغو ؟ انها لفظة « صن » التي تفتقر الى ما تتمتع به لفظة البدوي من ايحاء بالوفرة والغزارة ، وبالتالي بالقدرة على التأثير ٠

وبودي أن الفت الانتباه الى جمالية الابيات الثلاثة الاخيرة من قصيدة هوغو ، هذه الجمالية التي تتأتى من تصويرها لحركية الحياة وتناميها ومن قيامها بعقد قران بين ظواهر حياتية متنوعة ولكنها متشابهة ٠ واذا ما اخذت كل ظاهرة

منها على حدتها ، فانها تفقد الكثير من جماليتها ولذا فان هذه الجمالية تؤتاها عبر اقتراناتها بالدرجة الاولى . هذا فضلا عن ان الموقف برمته في هذه الابيات الثلاثة هو رفض لكل اشكال العقم والقحل واللا حيوية وبالتالي صورة باسمة لوجوه يتفتح على الدوام .

والحقيقة ان البدوي قد عبر عن هذا المعنى نفسه (رفض الهمود الحيوي) ، ولكن باشكال مباينة للشكل الذي قدمه هوغو .

وان نالــه سقم تميت أمني ،
فداء له ، كنت السقيم المعذبا

ان الموقف هنا اشد انسانية من موقف هوغو في الابيات الثلاثة الاخيرة من قصيدته ، غير ان ما يخفض جمالية موقف البدوي في هذا البيت هو ان صورته جد مستهلكة ، وحتى شعبيا .

وما دمنا في مضمار الجزئيات ، دعنا نشير الى ان البدوي قد طرح العديد من الاصور التي لم يتعرض اليها هوغو قط ومرد ذلك الى توهج عاطفة البدوي ازاء موضوعه وشدة تفاعله معه . خذ مثلا كيف تود النجوم ان تغدو حين يختار الطفل ارقها واجملها ، وهذه صورة جد محدثة وتتناسب مع الموضوع ايما تناسب :

وخذ هذا البيت الطافح بالعاطفة والحنان:

وعندي كنــوز من حنان ورحمة
نعيمي أن يغـري بهــن ويـهبا

لكم هو يعكس تعلق الشيوخ بالاطفال ! وتامل كيف يتقبل الضيم صـابرا ، فينقاد « لاهواء الخطوب » على الرغم من تأبيه عـلى الانقياد . وانظر الفنية في هذا البيت :

وتنمـق في قلبي قلوب عديـدة
لقد كان شـعبا واحدا فتشعبا

ما يقوله هذا البيت هو ان الشاعر وزع قلبه بين الابناء والاحفاد ، والروعة فيه انه لا يقول ذلك مباشرة ، بل من خلال المجاز .

والآن ، فلنلق نظرة اجمالية على كل من القصيدتين . هل تشكل قصيدة البدوي بنية ؟ وهل البنية مسفوحة في كـل بيت من ابيات القصيدة تقريبا ؟ وما هي هذه البنية ؟

إن محور قصيدة البدوي هو استعداد الشاعر لاعطاء الطفل . واذا ما نظرنا الى البيت الاول على انه اخذ ، فان العطاء يبدأ منذ البيت الثاني ، ولكن هذا العطاء يتعطل في كثير من الابيات ليحل محله الاخذ . وبذلك تكون جدلية الاخذ والعطاء (الوهب والكسب) هي بنية القصيدة .

أما البنيـة في قصيـدة هوغو فهي رونـق الطفولة وكونها مبعث سعادة . انه يتعامل مع الطفل تماما كما نتعامل مع لوحة زيتيـة او تمثال عاجي . ولكن لن يفوتنا ان هـذا كلـه موجـود إضماريا وصراحة في قصيـدة البدوي . فلو لم يكن الطفل مبعث سعادة لدى البدوي لما خاف من التغرب والسفر ولما أسلم قيادة للخطوب . وطفل هوغو دائما معطاء لا آخذ ، وفي رايي ان هذا يعني نقصا ليس بقليل في عاطفة الشاعر ازاء الطفولة . اما البدوي فيهب في الغالب ، واذا تمعنا في قصيدته فسوف نجـد ان الابيات التي تطرح عطـاء الشاعر لطفله هي الابيات الاشد روعة من تلـك التي تطرح الطفل واهبا لا كاسبا ان اغداق البدوي على الطفل هو دلالة فصيحة على عمق تفاعله مع الطفولة وصدق عاطفته ازاءها . وبطبيعة الحال ، فان هذا لا يعني ان هوغو زائف بقدر ما يعني ان عاطفته لا ترقى الى مستوى عاطفـة البدوي . وهـذا هو الفرق الحاسم بين القصيدتين ، وآخر ما يمكن لعكم القيمة ان يقدمه .

يوسف اليوسف

النقدمية في الأدب والفن

بقلم : م . كرابشنكو

الوشائج المتشابكة بين الفن والواقع الاجتماعي

هل يوجد التقدم في مجال الفن ؟ الا يبدو تطبيق مفهوم « التقدم » في مجال الفن مصطنعا الى حد ما ؟ واذا كان هناك تطور تقدمي في الفن والادب فكيف يبدو واين يقف بالنسبة للتقدم الاجتماعي ؟ هذه الاسئلة تتصدر المناقشة العامية في السنوات الحالية في المؤتمرات العلمية وفي صحافة عدة اقطار .

من الشائع أنه منذ عهد التنوير صار للفكر الفلسفي لقله في قضية التقدم في الحياة الاجتماعية ، وفي الفن . وقد عولجت هذه القضية بطرق شتى في مراحل مختلفة، ولكنها اكتسبت اهمية خاصة في القرن العشرين .

وكانت ثورة اكتوبر الاشتراكية الكبرى ظاهرة اجتماعية بارزة ، لها تأثير عميق في النظريات التي تتناول حاضر الجنس البشري ومستقبله . وقد زرعت تلك الثورة بذور الامل في افئدة ملايين الناس في هذا العالم . هذا الأمل اللامحدود ، اذا ما ذكرنا الرعب والخوف اللذين تثيرهما الثورة في نفوس اولئك المتعلقين بالملكية الخاصة كأساس للنظام الاجتماعي .

وكان للحربين العالميتين تأثير مختلف على عقول الناس ، وعلى الاخص الحرب العالمية الثانية ، بما جلبتا من خطوب جسام بقضائهما على حياة الملايين . ان خطر قيام حرب نووية هذا الخطر الذي ظهر في العقود الاخيرة ،قد صب الرعب في النفوس ، ويمكن القول انه رعب يشمل الجنس البشري قاطبة . وتحت تأثير هذه الاحداث راحت النظريات القديمة تنتعش من جديد ، وتجتذب اهتماما خاصا لانها ترفض التقدم الاجتماعي ؛ وظهرت مفهومات جديدة أيضا ترفض فكرة التطور التقدمي للمجتمع الانساني . كل هذا ادى الى الجدل حول التقدم الاجتماعي ، وبالتالي التقدم في مجال الادب والفن .

ان النظريات التي تؤكد ان الفوضى والصدفة تتحكمان تحكما تاما في العالم تنعكس

ـ ولاشك ـ في الاعمال الفنية والافكار العامة حول تطور الفن . وعلى كل حال ، ان الانعزال التام عن الواقع الاجتماعي الذي ظهر في عدد من اتجاهات الفن المعاصر ، ومعارضة الفن للواقع ، كظاهرة تلامس الحياة قليلا او لا تلامسها ، يفصحان عن ذاتهما بقوة في العمل الخلاق نفسه ، وفي عدة مفهومات جمالية في عصرنا .

من الخطأ الافتراض ان التقدم في الفن يروج اولئك الذين يؤمنون بالمبادىء الخلاقة للنظريات اللاواقعية في علم الجمال ، في قائمة خصومه الالداء ، بينما يقتصر في انصاره على الواقعيين في الفن وجهابذة الثقافة الاشتراكية . ان الامور ليست بسيطة الى هذا الحد ، اذ من المعروف جدا أن بعض المنظرين الغربيين اقروا بالتطور التقدمي في الفن . ومن جهة اخرى ، وبغض النظر عن كل الفنانين اصحاب النظرة الواقعية ، ليس كل ذوي الثقافة الاشتراكية يوافقون أن للتقدم تأثيرا مباشرا على الادب والفن . والى جانب ذلك ، نجد ان الاقرار بتقدم الفن لا يعني ان المؤمنين به ينظرون الى جوهره بالمنظار نفسه ، ويتخذون موقفا مشابها في تقديرهم للظاهرة ، الكبرى للثقافة الفنية ، والطريقة التي يتطور فيها الفن المعاصر .

نجد ، من النظرة الاولى ، أن الشرط الاجتماعي للادب والفن يفترض مسبقا مزامنة معينة بين التقدم الاجتماعي والتقدم الثقافي الفني . وعلى كل حال فان العلاقة بين الدينامية الاجتماعية والدينامية الفنية اكثر تعقيدا مما تبدو احيانا . ان نوعية هذه العلاقات والمصادمات العديدة التي يمكن أن تبدو في هذا المجال ، لمح اليها ـ على سبيل المثال ـ الموسيقار الفرنسي جورج بيزيه الذي صرح بحماسة في رسالة خطها الى ادموند غالابرت في شهر تشرين الاول ١٨٦٦ ، ان تقدميتك المتزمتة والحتمية تقتل الفن !.. ان المجتمعات التي تؤمن بالخرافات كانت المشجع الاكبر للفن .. برهن لي انه سوف يكون لنا فن للعقل والحقيقة والدقة فقط وسوف انضم الى معسكرك بكامل سلاحي وعتادي العمل .. ولكني اقول لك باعتباري موسيقيا انك ان حذفت الفحش والتعصب والجريمة والخداع والقوى الخارقة فسوف يكون من المتعذر كتابة نوتة موسيقية واحدة .. بعد كل هذا ، ان للفن فلسفة خاصة » (١) .

تنم هذه الكلمات بوضوح عن ادراك نوعي لتلك العملية الفعلية للتصادمات بين الفن والنزعة العقلية ، وبين الفن والتعبير النثري العادي في حياة المجتمع ، التي عبر عنها ماركس بصورة رائعة بالكلمات التالية: ان الانتاج الراسمالي يعادي فروعا معينة من الانتاج الروحي كالفن والشعر مثلا » (٢) .

وكتب ماركس في مقدمة مخطوطاته الاقتصادية ملاحظة الوشائج المتشابكة بين الفن والواقع الاجتماعي: « أما بالنسبة للفن فنحن نعرف ان عصورا معينة من ازدهاره ، لا تنطبق مع التطور العام للمجتمع وبالتالي مع تطور قاعدته المادية التي تؤلف اطار تنظيم المجتمع . خذ الاغريق وقارنهم بالشعوب الحديثة ، كشكسبير مثلا » (٣) هذه الفرضيات صاغها في منتصف خمسينات القرن الغابر ، أي قبل ملاحظاته عن الفن في ظل الراسمالية ، تلك التي استشهدنا بها من قبل . وعلى كل حال فان وحدتها الداخلية ومغزاها الجوهري حول العلاقة بين التقدم في الفن والتقدم في المجتمع يبدوان واضحين .

(١) جورج بيزيه الرسائل ص ١٧٧ـ ١٧٨ الطبعة الروسية ١٩٦٣

(٢) ماركس وانجلز : المؤلفات الكاملة المجلد ٢٠ الجزء ١ صفحة ٢٨٠ الطبعة الروسية

(٣) المرجع السابق المجلد ١٢ صفحة ٧٣٧ .

ان أعداء الماركسية يشرحون احيانا هذه الفرضيات بمعنى أن ماركس لم يلح على ارتباط الفن بالعلاقات الاجتماعية ، لم يلح على كون الفن مشروطا بالتطور الاجتماعي . في هذه الحالة نحن لا نتعامل مع تكوين الفن، ولا مع طبيعته الاجتماعية ، وانما مع الوشائج النوعية بين الفن والمجتمع والسمات النوعية في تقدم الفن . طبعا ان ماركس لم يعتبر هذه العملية معزولة عن التقدم الاجتماعي ككل . كان يتكلم عن عصور محددة لازدهار الفن لا تتطابق مع مستوى تطور المجتمع واساسه المادي .

وفي الوقت نفسه لا نجد امامنا هنا ظواهر غريبة ، واستثناءات ، بل نجد تعبيرا متنوعا عن السمات النوعية للتطور التاريخي للفن. ويمكن ان نضيف الى العديد من «التباينات» عدة امثلة اخرى . اليك بعضها : في القرن السابع عشر دخلت اسبانيا عصرا من الانحطاط الاجتماعي والاقتصادي الشديد تلاه اندفاع او مد مصحوب باكتشاف امريكا ، وتطور في التجارة والصناعة واتساع الدولة الاسبانية. وتشمل الازمة المظاهر المتباينة لحياة البلاد الاجتماعية . وعلى كل حال ففي اثناء ذلك العصر بالذات من الانحطاط السياسي والاجتماعي ، قدم الفنانون والكتاب اعظم اعمالهم : فيلاسكيز ، زورباران ، ريبرا ، سيرفانتس ، كالديران ، لوب دي فيغا .

وبالمقارنة مع عدة اقطار اوروبية اخرى ، كانت روسيا ، زمن العبودية ، قطرا متخلفا سيطرت فيه القوى السياسية الرجعية . وفي هذا الزمن بالذات قدمت روسيا فنانين عظماء امثال بوشكين، غوغول ، ليرمنتوف ، غلينكا، دارغومسكي ، فيدوتوف . ورغم التقدم الاقتصادي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ظلت روسيا قطرا يقوم على النظام العبودي واستمرت الاقطاعية تلعب دورا خطيرا واقيم نظام مستبد ليدعم الملكية الخاصة ، فمارس عمله بدقة . ومع ذلك فقد كان عصرا ظهرت فيه روائع تولستوي ودستويفسكي وتورغنيف وشدرن وتشيخوف وموسورغسكي ورمسكي كورساكوف وبورودين وتشايكوفسكي وريبين وسوريكوف وعدة مشاهير عظماء آخرين.

ان « التباينات » المشار اليها تنبع ، «بالطبع » من العوامل التاريخية والاجتماعية الملموسة ، ولكنها لا تقتصر على تضخيم المفارقة بين التقدم الاجتماعي والتطور التقدمي للفن. وكذلك هناك اشكال اخرى من عدم التطابق لاحظها ماركس ايضا . ان التطور السريع للراسمالية في عدة اقطار كان مصحوبا بمد مماثل في الادب والفن . واليوم ، في قلب ثورة تكنولوجية جديدة ضخمة ، لا نلاحظ انقضاء زمن ازدهار الفن في بعض الاقطار الراسمالية فقط ، بل نلاحظ ازمة خانقة في الفن . ان المنجزات الكبرى في العلوم والتكنولوجيا تسير خطوة خطوة مع انحدار فعلي للفن .

استمرار التطور التاريخي للفن

ان التفاوت في تطور المظاهر المختلفة لحياة المجتمع وثقافته المادية والروحية لا يناقض افكار التقدم بشكل عام ولا التقدم الفني بشكل خاص . ان الجدل الاكبر الموجه ضد فرضيات التقدم في الفن يؤكد انه من المستحيل تحديد درجة التقدمية في كل من المؤلفات الفردية وابداع جماعة شتى ، بالمقارنة مع ظواهر فنية اخرى . بالنسبة لخصوم التقدميين ، لا يمكن تحديد مراحل التطور التقدمي بدقة كافية . وبهذا الخصوص كتب ايليا اهرنبورغ « ان السعي لتفسير ظواهر شتى في الفن على انها مراحل تقدمية او رجعية

يعوقه غالبا الفهم الصحيح للاعمال المشهورة. وقد اعتبر رفائيل لزمن طويل قمة النهضة الايطالية . وقد ظهر جيوتو في هذا التفسير تلميذا غبيا ، كما بدا اساتذة القرن الخامس عشر عبارة عن تلامذة متدربين فقط . ومع هذا فقد رسم بوسلو ومازاكيو بطريقة مختلفة عن رفائيل ، لا لانهما لا يملكان خبرته ، بل لانهما رغبا في التعبير عن اشياء مختلفة ومتلصقة بحياة القرن الخامس عشر والنظرة العالمية »(٤) .

انها اضاعة للوقت لو رحنا ننظم قوائم بالفنانين حسب الموهبة ، لان من المستحيل اثبات من منهم اكثر رفعة او اكثر «تقدمية»: غوته أم شكسبير ، بيتهوفن ام موزارت ، رامبرانت ام ليوناردو دافنشي . وذلك ، على كل حال ، لا يحول ابدا دون التقديرات المختلفة لدور الفنانين الفرديين المبدعين واهميتهم . من المستحيل ان تقابل بين اعمال دستويفسكي وتشيخوف ، مثلا . بيد ان ما هو واضح بالنسبة لنا هو تلك الفروق الواضحة مثلا بين اعمال دستويفسكي واعمال غارشن ، في مجال اهميتهما الفنية والتاريخية . وحتى في هذه المقارنة تحتفظ اعمال غارشن بقيمتها الجمالية الخاصة . واليك مثالا اخر اكثر تعقيدا نوعا ما : من العسير الخلاف على ان مساهمة تشيخوف في الادب الروسي والعالمي هي اكبر بكثير من مساهمة غونشاروف مثلا ، ولكن اعمال الاخير في الوقت نفسه تعتبر بحق اعمالا كلاسيكية . ويمكن عقد مقارنات اخرى في مجالات مختلفة في الفن .

ان النقاد الذين لا يشعرون بامكانية التقدم في الفن يعتبرون « عدم مقارنة » اعمال معظم الفنانين المبدعين برهانا لا يدحض يدعم افكارهم الصحيحة . ومع هذا فان «المقارنة» في الغالب ليست ممكنة فحسب بل ضرورية . والحقيقة انها موجودة دائما ولا تزال . ولا يترتب على هذا ان الفرضيات المختلفة حول تفوق اعلام فترات معينة يقارنون باسلافهم او معاصريهم ، مبدأ « التفوق-القصور » تشكل القاعدة الاساسية لفهم التقدم في الفن .

إن فكرة احتفاظ الاعمال البارزة في الفن بقيمتها الجمالية عبر عدة عصور تقدم غالبا على انها حجة هامة ، كما يدعون ، تنفي ادعاء التطور التقدمي في الفن . مثل هذه الاعمال ، كما يؤكدون ، تستمر في تاثيرها رغم ظهور عدة ظواهر مشابهة وجديدة في الفن . في تلك الحالة ، لماذا يعتبر تخطي كل ما هو سابق شرطا واجبا Sinequanon للتقدم ؟ واذا كان نوع كهذا من التطور يلاحظ في مجالات اخرى معينة من الحياة الاجتماعية ، فلا يعني ذلك ان قوانين ذلك التطور تمتد اليا الى كل حقول الحياة الاجتماعية والروحية للانسان ـ ومثل « المفارقة » بين عصور الازدهار المختلفة في الفن وحالة المجتمع ، كذلك فان احتفاظ المبدعات الفنية للماضي بالاستمرار الجمالي يمكن فقط ان تقدم السمات النوعية للتقدم في الفن .

إن هناك انواعا واشكالا مختلفة للتقدم . وهكذا لاحظ راتكفش ، الاديب السوفياتي ، انه بموازرة التطور التقدمي الذي تستوعب فيه اية درجة من التقدم كل عناصر الآثار السابقة ، تفصح الطبيعة الحية ايضا عن عملية تختفي فيها تماما كل الاشكال السابقة، ولكنها تستمر في الوجود(غالبا بشكل معدل) جنبا الى جنب مع الاشكال الارقى التي تطورت فيها . ان الاعمال الفنية للعصور السابقة ، على غير ما هي الحالة في الطبيعة العضوية ، لا تكتفي فقط في الاستمرار في الحياة والاثارة

---

(٤) امرتيسورغ المؤلفات في تسعة اجزاء . المجلد ٦ ص ٤٦٤ الطبعة الروسية .

المتعة العميقة ، بل ان معظمها لا يمكن اعتباره « اشكالا » فنيامتدنية بالمقارنة مع فن العصور التالية في التاريخ . ان التقدم من الادنى الى الاعلى لا يمكن اعتباره علامة حاسمة للتقدم في الفن ككل ، ولا قانونا شاملا لتطور الفن.

وعند هذه النقطة يجب ان نشير الى ان فهم التقدم باعتباره ظاهرة شاملة يستوجب دائما الحاحا اكبر في كشف السمات النوعية اللازمة لتطور التقدمي في شتى حقول الحياة الاجتماعية والثقافة الانسانية الروحية . ان السعي لـ «تلازم» هذه الحقول تلازما ميكانيكيا لافكار عامة معينة ، لا تقود ، كقاعدة ، الى نتائج مرضية ، والى جانب ذلك يعوق هذا التلازم الحصول على معرفة للتطور والسمة المعدلة للفن ككل ولفروعه الخاصة . ان الادب والفن عبارة عن شمول معقد لثقافة الانسان الروحية . ولا يمكن اعتبار تطورهما شيئا ثانويا او « ملحقا اضافيا » بالنسبة للنتائج النظرية . ان النماذج النوعية للتقدم في الفن ممتعة في حد ذاتها ، وهامة من ناحية علم الاجتماع .

ليس اي نوع من التطور يمكن ان يتناسب مع التقدم . ان علماء الطبيعة لا يعتبرون من التقدم اي تطور يلعب دورا في الطبيعة غير العضوية . ان قاعدة التقدم ليست لازمة هنا في اغناء معرفتنا للعالم ، كما هي الحالة مثلا في دراسة ظواهر الحياة الاجتماعية . ان تفاوت مفهومات « التطور » و « التقدم » يبدو في ظواهر الركود والانحطاط التي تظهر في الغالب جنبا الى جنب مع تطور تقدمي .

إن التطور الذي هو مزيج من الديمومة وتمثل المنجزات السابقة ، وظهور خصائص وسمات جديدة لنوعية جديدة ، يؤدي الى التقدم مباشرة . ذاك النوع من التطور يلعب دورا في الفن . ففي عصور مختلفة تكشف السمات الاساسية للتقدم في الفن عن نفسها في مزيج من المبتكرات الابداعية والتقليدية .

ويعتبر تناول مكسيم غوركي لهذا الموضوع ذا فائدة كبرى فقد كتب : « ان كل كتاب تقريبا لكاتب جديد يرتبط ارتباطا خفيا بالكتب التي ظهرت قبله ، وكل كتاب جديد يتضمن عناصر مما جاء قبله ... ان ستندال وبلزاك وفلوبير وموباسان يستحيل فصل احدهم عن الآخر ، فلو ان اولهم قام بتاليف كتاب ولم يتمه الثاني ، لقام فلوبير او موباسان بصنع ذلك »(*) .

إن ميزة كل من رابطي المنجزات التي تتسم بالاستمرار والابداع تتغير على الدوام ، ولكن الاثنين (الاستمرار والابداع) علامتان ثابتتان لانفراد التقدم في الادب والفن . هنا ، كما في الحقول الاخرى لحياة الانسان الروحية ، ليست التقاليد التقدمية فقط هي التي تمارس عملها ، بل التقاليد المحافظة ، التي تؤدي الى الانحطاط والفقر الروحي . وجنبا الى جنب مع تمثل تلك التجربة الابداعية التي تؤدي الى غنى الثقافة الفنية ، يتسم تاريخ الادب والفن دائما بتغطية مثل هذه التقاليد التي تعوق تقدمهما .

وفي الوقت نفسه ، نرى ان التداخل بين الروابط الاستمرارية ، والابداع لم يكن فقط من اجل الاستمرارية في التطور التاريخي للفن ، بل ايضا من اجل المنجزات الجمالية ، التي بينما تحافظ على اهميتها لفترة مديدة من الزمن تحدد سمة تطور الثقافة الفنية للجنس البشري . ان هذا يلعب دورا واضحا ليس بسبب تقدم الفن الملازم له ، بل كنتيجة لانعكاس تطور حياة المجتمع والحاجات الجمالية والروحية في صفحة الفن : ان الفن في اروع

(*) غوركي ، في الفن ، ص ١٥٠ ـ ١٥١ الطبعة الروسية ١٩٤٠ .

اعماله تعبيرات حيوية عن نشاط الانسان الخلاق وقوته الروحية . ان التطور التقدمي في الفن يظهر بوضوح ان الانسان والمجتمع سرعان ما يربطان نفسيهما الى ما هو منجز. ان التفكير الفني منجذب الى ما هو جديد ويجهد في اكتشافه ، الى القيم الجمالية والروحية الخلاقة المجهولة حتى الآن .

ومع ان اجتماع الاستمرار والابداع ليس محصورابمجال الفن (انعملياتمشابهة تلعب دورا في تقدم العلوم مثلا) ، فان سماتنوعية معينة تمكن رؤيتها هنا . وليست وشائج الاستمرار ، في مجال الفن ، محصورة بتجربة المرحلة السابقة فقط ، بتجربة شكل معين او نوع معين ، اذ يمكن لهذه الوشائج ان تظهر بين فنانين من عصور مختلفة ومن اتجاهات غير متشابهة مطلقا . وبين جهابذة شتى فروع الفن . وليست هذه الوشائج بالاساس ، محصورة بحدود مكانية وزمانية . وبالطبع ، لا يستدل من ذلك انها وشائج عالمية لكل فنان فردي .

ويقابل استمرار التقدم التاريخي للفن ، ودور ذاك الاستمرار والابداع الخلاقكمكونات حيوية في الفن ، بالرفض من قبل عدد من الاساتذة الذين يدافعون عن المفهومات المثالية. فيلح الفيلسوف البريطاني والناقد الفني كولنجوود على ان لا وجود لروابط داخلية بين الظواهر الفردية في الفن . ان عملا فنيا ما لا يؤدي الى عمل فني آخر . ويكتب قائلا ان أيا من العملين عبارة عن وحدة قائمة بذاتها ، ولا يوجد انتقال تاريخي من وحدة لأخرى(٦) . ويرفض كولنجوود بصراحةالتطور التاريخي في الفن.ويكتب ان الفن فنولا تاريخ له . الفن يعني فعالية جمالية ، يعني تخيلا، والتخيل هو عمل تصوير يطوق المضمون الفردي لدنيا وحدته ، الذي يوجد فقط في عمله ، ومن أجل عمله.وهو يزعم انه من وجهة النظر الجمالية ، التي يعيش الفن بالنسبة لها كفن خالص ، لا وجود لشيء في اية لحظة فردية الا العمل الفردي للفن(٧) .

وبينما يقر اساتذةآخرون ، مثل غومبرش، باهمية الاحتذاء في الفن ، يعتبرون ، في الوقت نفسه ، هذه التغيرات (التي يمكن ان تسمى تطورا) لا دور لها فيه.ففي رايه ينجم السؤال التالي بخصوص تطور الفن : هل يحسن فنان ما عمل فنان سبقه ، يحسن هذا العمل الاصلي ام يفسده ؟ ويعتقد غومبرش انه لا جواب على هذا السؤال(٨) . ومثل أعداء التقدم في الفن يرجع غومبرش القضية المعقدة لتطور الفن الى التناوب الذاتي : « الافضل أم الارذأ » و « الأعلى والادنى » متجاهلا ان من الممكن ان تكون هناك حلول اخرى تتجاوز اطار تلك الاسئلة التي تبدو اسئلة محتومة .

إن غومبرش في اعترافه بدور الاستمرار ورفض التطور في الفن يناقض نفسه.الاستمرار في الفن ليس متحررا من الحركة ، بل هو عنصر من الحركة لانه يفرض مسبقا ظهور ما هو جديد . يجب الا نخلط بين التقليد والثبات ، ولكن اذا كان الاول ، بطريقة او باخرى ، مرتبطا بظواهر وعمليات جديدة — وهذا يمكن الخلاف حوله بصعوبة — فان اي رفض للتطور ، والاصح ، ان اي رفض لحركة التقدم في الفن يصبح مجحفا .

---

(٦) انظر كولنجوود « مقالات في فلسفة الفن » ص ١٥٢ طبعة بلومنغتوم ١٩٦٤ .

(٧) المرجع السابق ص ١٥٤ .

(٨) انظر غومبرش « التطور في الفنون » « الصحيفة البريطانية لعلم الجمال عدد تموز ١٩٦٤ ص ٢٦٧ .

هل التقدم « غير الشخصي » ممكن في الفن ؟

إن التعاعلات بين الاستمرار والابداع ، مع انها اطراد مشترك في التطور التقدمي للفن ، لا تحدد سبله واشكاله ، نظرا لوجود خلافات جدية بين انصار فكرة التقدم . وغالبا مايوصف التقدم في الفن على انه امتداد وتعقيد لمعرفة العالم على شكل صور ، وعلى انه امتصاص لظواهر جديدة في الواقع . ويرى بعض الاساتذة سمة اساسية للتطور الفني للجنس البشري في اتساع امكانات الفن وفي ظهور طرائق جديدة للواقع المنعكس انعكاسا عميقا . وفي راي آخرين يجد التقدم في مجال الفن تعبيرا عنه ، اولا وقبل كل شيء ، في التمثل الفني لظواهر وسمات جديدة للواقع ، وفي تطور الفن طبقا لمجرى التاريخ الذي يولد أشكالا جديدة من التصوير ، وفي اتساع مجال المفهوم الجمالي .

ان الخطوة المعرفية ـ التاريخية لقضايا التقدم في الفن ليست مسوغة فقط بل جوهرية .

وعلى كل حال فان الطريقة التي يتحقق فيها لاتفي الوضع دائما من عدة وجهات نظر . ان تمثل ظواهر وسمات جديدة للواقع لا يستطيع في حد ذاته أن يحدد بداية معينة للتقدم الفني . وفي المناقشات التي دارت حول هذه المسالة ، كانت الفعاليات الفنية غالبا ما يجري تجاهلها ـ القيم الجمالية التي يخلقها الفنان ، والتي يمكن أن تختلف بصورة واضحة في السمة حتى عندما توضع ظواهر جديدة للحياة تحت الدراسة .

إن العمل لارجاع التطور التقدمي للفن الى اتساع امكانات التمثل الفني للواقع لا مبرر له . ان هذه الامكانات ليست مثل خصائص الفن وسماته نفسها . ومن الصعب التحدث عن التقدم مالم تتحقق هذه الامكانات . وكانوا من قبل يحددون التطور التقدمي بمستوى التقدم ما لم تتحقق هذه الامكانات . وكانوا من قبل يحددون التطور التقدمي بمستوى التعميم الخلاق وصفته الاجتماعية والجمالية . وهذا ـ في رأينا ـ مظهر من اهم مظاهر التقدم في الفن ، تمارس فيه الحركة الداخلية في الفن وظيفتها الاجتماعية وعملها بصورة شاملة .

ومن الطبيعي عند هذه النقطة ان يبرز سؤال عن الدور الذي يلعبه الفرد الخلاق في العملية . ان بعض « المعرفيين » Epistemologists الذين يصبون اهتمامهم على تطور الفكر الفني يميلون الى اعتبار هذا التطور معتمدا دائما على الفعاليات الخلاقة للاعلام المشهورين . ويوافق المعرفيون بتطرف خاص على وجهة نظر خصوم التقدم في الفن ، الذين يدعون ان من المحال دمج ما هو فردي بالقاعدة العامة لتطور الثقافة الفنية . ان هذه الحالة هي التي جعلت بعض المنظرين يبحثون عن مقاييس « أكبر » نسبيا ، مثل تطور الافكار الانسانية في الفن ، والعلاقة بين الفن والظواهر الاخرى للثقافة ، وتطور الشخصية ... وامثالها . وفي الوقت نفسه يلحون على انه « مهما كان ، ليست درجة العبقرية في الفنانين هي التي تشير الى التقدم ، هنا يجب أن تجري المقارنة بمقاييس اخرى ، بحيث يشمل حقل الرؤيا كل مظاهر العملية الفنية والادبية ، والاشكال الهامة للتطور الثقافي »(٩) . ان اقرارنا بنمو الشخصية

(٩) « حول الصفة التقدمية لتطور الفن » تاليف بارساداموف ص ٦٣ (الطبعة الروسية) .

كسمة جوهرية للتقدم في الفن ، بينما ترفض في الوقت نفسه الدور الذي لعبه قادة الفنانين في ذلك الفن — هذا هو الخط التبريري الذي لا يفهمه المرء ، ولو بذل قصارى جهده .

ولكن هذا ليس وحده الامر الهام فقط . ان القضية الرئيسية المطروحة للحل هي فيما اذا كان النوع « غير الشخصي » او النوع « الفردي الممتاز » من التقدم ممكنا في الفن . ان الجواب الوحيد المحتمل هنا هو جواب سلبي . فلا تطور التفكير الفني ولا تطوير الطرائق الجديدة الخلاقة لشمولية الواقع يمكن ان تحل مكانه بدون عمل اولئك المتمهكين في الفن الخلاق . ومهما كانت اشكال تلك العمليات مدماة ، فانها نتيجة البحث الفردي والمنجزات التي حققتها الفنانون .

من المعروف الشائع ان المراحل الداخلية في تطور الفن وفروعه تتسم بالطبيعة التعاونية للابداع . وهذا يرجع ، بشكل خاص ، الى الفن الشعبي في مظاهره المختلفة . ففي المراحل المبكرة لتاريخ الثقافة الفنية ، حتى عندما كانت العملية الخلاقة فردية ، او كانت تتم طبقا لتصورات احدى الشخصيات الموهوبة ، كانت فردية الفنان تعيش في الظل ، وتبقى اعماله مجهولة الهوية . كل هذا يمكن ان يقلل من شان الدور الاساسي للفردية الخلاقة عبر مرحلة كبيرة من تاريخ الفن العالمي . ان الفكرة تقدم احيانا الطبيعة الاحصائية للتقدم في الفن على اساس ان السمات العامة والامكانات في الفن ، في مرحلة محدودة ، تتاكد فقط في مجال الاعداد الكبيرة . ولكن الاعداد ، مهما كانت كبيرة ، لا تحدد جوهر الاعمال الفنية ، او اعمال مراحل في تطور الفن . ان عملية التحول ، مثلا ، من العصور الوسطى الى عصر النهضة يمكن ان نلمس آثارها في عدة اعمال لفروع مختلفة في الادب والفن . ومع هذا لا يمكن ان يجادل احد في الفكرة التي تقول ان هذه العملية

قد تم التعبير عنها بقوة خاصة ، في الملهاة الالهية مثلا . هذا العمل لا يمكن ان يستعاض باية حسابات ، حتى اعظم مستويات الرياضيات والهندسة . وارتفعت ابراج دانتي ، كذات خلاقة ، لتصوغ المبادىء الفنية لعصر النهضة .

ولرسم الوشائج القريبة بين ليف تولستوي وعصره ، اكد لينين الاهمية الكبرى لكتاباته في تطور الادب العالمي . كتب لينين « نجح تولستوي في انه اثار قضايا ، ونجح في الارتفاع الى قمم من القوة الفنية بحيث صنفت اعماله بين العظماء في الادب العالمي . ان مرحلة التحضير لثورة في قطر من الاقطار التي ترزح تحت نعال ملاك العبيد تصبح ، والفضل في اثارتها يرجع لتولستوي ، خطوة الى الامام في التطور الفني للانسانية جمعاء »(١٠) .

قد تشرح الفرضية احيانا كانها نوع من السمة غير الشخصية لتقدم الادب . ويفهم بعض الاساتذة فكرة لينين بمعنى ان مرحلة التحضير للثورة كانت تنعكس في كتابات تولستوي برغم ميوله الذاتية ، وان هذا الايحاء بالواقع التاريخي ، الذي اعتمد في مجالات عدة على ارادة المؤلف ، هو الذي اظهر الاهمية العالمية لفنه . ان هذا الشرح لمقالات لينين عن تولستوي يختلف اختلافا كليا عن حقيقتها الجوهرية .

لقد راى لينين عظمة تولستوي في الكاتب المتمكن من اظهار القضايا الاجتماعية الحيوية في مؤلفاته ، ليحقق قوة فنية كبرى في رسمه للحياة . كانت كسمة خلاقة نشيطة عبر عنها تولستوي في كل الظواهر الاجتماعية . إن لينين لم يعارض المرحلة بالكاتب العظيم ولا الكاتب العظيم بمرحلته . وقد سجل

(١٠) لينين : المؤلفات الكاملة — مجلد ١٦ — ص ٣٢٣ (الطبعة الروسية) .

تولستوي خطوة الى الامام في التطور الفني للبشرية ، لأنه ـ بالضبط ـ أبدع تعميماته الفنية الاصيلة الخاصة به ، التي كانت ضخمة نسبية ٠

إن أفكار لينين عن اهمية تولستوي تكشف بشكل مقنع ضرورة اعتبار فعاليات القادة المشهورين في الادب والفن جزءا لا ينفصل عن التقدم الفني ٠

ان التطور التقدمي للفن مشروط بالمكتشفات الخلاقة للفنانين المبدعين ٠ ان تعميماتهم على شكل صور هي دائما ظاهرة اساسية ، فريدة في شتى المجالات وابداعية، وفي الوقت نفسه ، مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتطور السابق للفن ٠ في العملية العامة لتطور الثقافة الفنية ، تلعب الاحاطة بالظواهر الجديدة ، والعمليات الجديدة للحياة دورا هاما جدا في علم النفس ٠ وعلى كل حال ، لا يمكن للتقدم في الفن أن ينسجم مع الدعوة الى ظواهر الواقع وأبعاده المجهولة حتى الآن ٠ ويمكن اقتباس عدة شواهد تثبت حقيقة ان « التمثل » الفني الاساسي للعمليات الجديدة في الحياة لا تؤدي دائما الى نتائج جمالية وايديولوجية هامة ، أو تترك اثرا ملموسا في الوعي الاجتماعي وتطور الفن نفسه ٠ ولا يتحدد التقدم الفني بالطرافة الخارجية للمادة أو بالرسم البسيط لموضوع جديد في الابداع ، انه يتحدد بعمق الطريقة واصالتها التي يتمم فيها الواقع ، وبالقيم الجمالية والروحية التي يعبر عنها الفنان ٠

ويمكن ان تتحقق المكتشفات الفنية ليس فقط في الاماكن التي لم تكتشف اكتشافا كليا، وانما في تلك التي هي لزمن بعيد أرض مألوفة للفن ٠ فرجل الشارع والوضيع المتقهقر في الادب الروسي والادب العالمي حتى قبل تشيخوف ، ولكن تشيخوف هو الذي اخذ بعين الاعتبار ، وسجل بمهارة مألوفة ، مالم ينعكس في أعمال أسلافه ومعاصريه ٠ فقد قام الكاتب بمساهمة واضحة جديدة في مجال السبق ، ولفت الانتباه العام ٠

ومن الطبيعي أن هذا لا يقلل بل يزيد من الاهمية الكبيرة للمجهودات الخلاقة التي وجدت لتفتح وتطور الظواهر المكتشفة الحديثة لتحقيق الفهم الصحيح الذي ليس امرا سهلا٠ ان حداقة الفنان للرؤيا تتكون من اخذه بعين الاعتبار ما هو جديد ، بسماته وخصائصه ، آخذا أبعد مما يستطيعه الآخرون ٠

وانطلاقا من وجهة نظر التقدم في الفن ووظيفته الاجتماعية ، لا توجد أسباب من حيث المبدأ ، لمعارضة التمثل الفني للتطورات الجديدة بما هو موجود حتى الآن ، بيد انه غير معروف بعد ٠ ومن الممكن والضروري التفريق بين الحقيقة الفنية « المنتزعة » من السطح مباشرة والتعميمات التي تستقر في أعماق الظواهر ٠ إن الطريقة الشاملة لمعالجة المادة التي تقدمها الحياة لا تقود أبدا الى منجزات فنية عظمى ٠

ولدى تحليل المساهمة الفردية الخلاقة في الفن ، يجب تحري المظاهر الاخرى لذلك التقدم بعمق ودقة٠ويجد التطور التقدمي للفن تعبيرا عنه طبعا ليس في المنجزات الفردية الخلاقة ، بل في التغيرات التي تؤثر في المبادىء العامة للابداع ، والاساليب والطرائق لمعرفة العالم على شكل صور ٠ ويرجع التأثير المباشر في التقدم الفني أيضا الى الصفحات الجديدة التي فتحتها الاتجاهات الفنية ، تلك الاتجاهات التي سجلت مرارا مراحل هامة في التقدم التاريخي للفن والادب ٠

وهناك أيضا صفة اخرى هامة جدا للتقدم الفني ، بدونها لا يستطيع المرء أن يفهم محتواه وجوهره ٠ فنحن نرجع الى الدور الذي يلعبه

فن الاشخاص الفرديين . وبينما يتسم التقدم في العلم ، مثلا ، بانه قومي جدا ، نجد ادب كل شعب والتطور التاريخي لذلك الادب يتسمان بخصائص نوعية . ويمكن اكتشاف سمات مشابهة في فن شتى الشعوب نتيجةلعمل القوانين الاجتماعية العامة ، ونتيجة الروابط الثقافية الدائمة . وتلك تفصح عن وحدة واضحة في تقدم الفن . إن السمات النوعية في تاريخ فن شتى الشعوب تفسح المجال لظهور قيم روحية وجمالية تعمل بعمق طابعا قوميا عميقا وتعمل على اغناء الثقافة الفنيةالعالمية.

تختلف قضية العلاقات بين التقدم الفني للناس الفرديين في محتواها حسب مراحل التاريخ المختلفة . فنماذج مختلفة يمكن أن تظهر داخل المراحل التاريخية في العلاقات والروابط في فن الشعوب . وعلى كل حال ، لا تقرر هذه التمايزات ، اذا اخذتبعد ذاتها ، اية شروط في معالجة الموضوع ـ موضوعالتقدم الفني وفن الشعوب المختلفة .

في التطور التقدمي للفن لا تتغير مبادىء علم الجمال ، قومية كانت أم فردية ، في عزل مبدأ عن آخر ، بل تبقى مترابطة ترابطا متداخلا فيما بينها . ويتكون ترابط متداخل مستمر فيما بينها ، هذا الترابط لا يقدم بالطبع تقديرا مستقلا لكل عنصر منعناصر التقدم في الفن .

العلاقة بين المراحل المختلفة في تطور الابداع الفني

كانت التغيرات التاريخية في شعاب الابداع الفني وطرائقه موضوعا للدراسات النقدية . فمثلا نجد فريدريك شللر في مقالته « حول الشعر الساذج والشعر العاطفي » يثبتفكرة وجود نوعين من اشكال الخلق الشعري . احدهما ، وهو ما يسميه « الشعر الساذج » يظهر « في مرحلة البساطة الطبيعية ، التيفيها يعمل الانسان بكل قواه ، كوحدة منسجمة ، والتي فيها يجد تكامل طبيعته التعبير الكامل في الواقع ؛ انه رسم كامل للعالم الواقعي الذي يخلق الشاعر العبقري » والشكل الآخر للابداع ـ وهو الشعر العاطفي ـ يظهر في مرحلة الثقافة ، التي فيها يكون التداخل المنسجم في جوهر الانسان « ليس اكثر منفكرة، ويكون خلق الشاعر بتصعيد الواقع الى عالم المثال ، او ، رسم عالم المثال » .

وشللر في ملاحظته لمنشأ الشعراء من اتجاهاتابداعية مختلفة ، يدعو بعضهمالشعراء الواقعيين ويدعو الآخرين الشعراء المثاليين ، ومن المفيد انه رأى الشعر الساذج والشعر العاطفي « كطريقتينممكنتين فقط فيهما تكشف العبقريةالشعرية عننفسها بشكلعام »(١١).

لقد جرى استخدام مفهوم « الاسلوب » منذ أيام ونكلمان ، بشكل واسع للاشارة الى المراحل العظمىفي تطور الفنالشعري والهندسة المعمارية . ويحدثنا تاريخ فن اوروبا الغربية عن الاساليب الرومانسية والقوطية وأساليب عصر النهضة والاساليب الزخرفية (الباروك) والاساليب الكلاسيكية . وهكذا عرفالاسلوب بمعناه الواسع فيتضمن ايضا مبادىء جمالية عامة تقترب ، اذا ما اخذت بمقياس معين ،مما دعاه شللر « طريقة » . وبالنظر الى التطور الذي كابدته مفهومات الاسلوب والطريقة ، ومضمونها المختلف في فروع معينة للثقافة الفنية يمكن ان نميز مراحل عظمى في تطور الفن كاتجاهاتواشكال من الخلق الفني ، طبعا لا تؤخذ في الحسبان عمليات في حقل

(١١) « مقالات في علم الجمال » ص ٣٣٨ الطبعة الروسية ١٩٣٥ .

واحد من الفن فقط ، كالادب مثلا ، بل تلك العمليات التي تؤثر بطريقة او باخرى في فروعه المختلفة .

وتبقى مسالة العلاقة بين المراحل المختلفة في تطور الفن واشكال الخلق التي بؤرة مناقشة حادة . ان انصار النظرية الواقعية ، وانصار النظرية المعارضة للواقعية كتيارين اساسيين في كل تاريخ الفن العالمي ، لا يصعب عليهم ايجاد حلول لهذه القضايا . في رايهم ان الواقعية التي ظهرت اولا في الفن البدائي ، مرت بعدد من العصور في تطورها . وكل عصر جديد عبارة عن ارتباط عام ، من مرحلة في حركة الفن المتسلسلة التصاعدية . اما بالنسبة لنقيض الواقعية ، فان دورها في العملية التاريخية سلبي في جوهره . وفي احسن الحالات ، تقدم فقط تاكيدا لمنجزات الفن الواقعي . كل هذا مفيد حيث تكون مطابقة للواقع . بيد ان انصار هذا المفهوم لم يستطيعوا اثبات ان كل الاتجاهات الكبرى والمنجزات الهامة في الثقافة الفنية العالمية كانت واقعية في ميادينها الجمالية الاساسية ويلجأ انصار النظرية الواقعية ونقيض الواقعية ، في محاولة لتقديم برهان على ارائهم ، الى شرح طليق جدا ، ان لم يكن مستبدا للعمليات المعقدة في تاريخ الفن العالمي . والسمة العامة لبرهانهم هي توحيدهم الواقعية مع حقيقة الحياة . فالاخيرة يمكن ان يعبر عنها ليس فقط في الفن الواقعي ، بل في الاعمال التي تعود الى اشكال اخرى من الخلق . وعلى اية حال ، تحافظ الواقعية على صفاتها النوعية ومحسوسيتها التاريخية .

وهناك نظرة اخرى ايضا ليست الواقعية والرومانسية بالنسبة لها طريقتين فنيتين ملموستين تتخذان شكلا من شروط تاريخية معينة ، بل انهما شكلان من الخلق ايضا ، يقفان في مقدمة العصور التاريخية ، ويقرران طبيعة العملية الادبية وسماتها العامة . وفوق ذلك ، تدعي هذه النظرة ، ان هذه الاشكال من الخلق تمسح من نفسها في اكثر العلاقات والاشكال اختلافا ، في اية طريقة تظهر في عملية تطور تاريخ الادب ، كما انها تفصح عن الخصائص العامة لانعكاس الحياة على شكل صور .

مثل هذه الاراء هي ، الى حد ما ، قريبة الى النظرية « الواقعية ونقيض الواقعية » ، والخلاف الوحيد هو ان هذه الاراء متحررة من اي تقدير سلبي للرومانتسية . والعقبة الكبيرة هي انه برغم تاكيد هذه الاراء اكثر العلاقات والاشكال اختلافا في شكلين رئيسيين من الابداع ، تعتبر العملية الادبية في جوهرها كحركة من نوع الدائرة المغلقة .

بالطبع لا يمكن للظواهر المختلفة في الادب العالمي ان تخضع لهذين النوعين من الابداع فقط . فتاريخ ادب الاقطار المختلفة يتضمن عدة وقائع لا تتلاءم وهذا المفهوم . فكيف يمكن للمرء ـ حسب هذا المفهوم ـ ان يقرر قصيدة هومر ، دلن ضيف ايغور ، في اتجاه ادبي كالكلاسيكية مثلا ، وكذلك كتابات الشعراء امثال سانتور بيتوفي وادم مسكيفتش واوفانس تومانيان ... الخ ؟ ان هذه النظرية لا تنسجم مع ظواهر عديدة حتى مع ادب العصر الحديث . ولناخذ مثالا ملموسا ، فـ « القصة الجديدة » او ادب اللا معقول ، كمظهر للطرائق الرومانتسية ، لا تتحدث عن اي شيء واضح .

ليس من الالزام اعتبار اي شكل من الخلق كظاهرة تتكرر في تاريخ الادب والفن . ان تشابه السمات في الادراك الجمالي للعالم او في تعميم الواقع في اية مرحلة خاصة ، يتمثل بتطور نوعي للابداع . ان المبدا الاولي لهذا المفهوم هو العلاقات بين الادب والواقع ، بيد انه هنا يكشف ضيق افق في نمطيته .

إن الفرضيات حول اتساع معرفة الفكر الفني وتطوره كقاعدة للتقدم في مجال الفن هي بشكل عام غير كافية ، لا لانها تتجاهل العوامل القومية والفردية فقط ، بل لانهـا تحسب حساب نوعيـة الفن . بينما الادب ، مثلا،الذي يجد فيه المبدا المعرفي تعبيره الخاص، ويكشفعن عمليات حقيقية للحياة ، والعمارة، مثلا ، لا يمكن أن يعتبر طريقة من طرائقفهم الواقـع . وبالمقياس نفسه لا يمكن أن نقدر الفنون التطبيقية والتشكيلية على أساس انها تعمق معرفتنا بالعالم . وايضا في الحقـول الاخرى للثقافة الفنية ، لا يبقى الامر نفسه فيما يتعلق بالمبدا المعرفي . بهذاالمعنى يمكن ان يرى المرء بسهولة الاختلافات بين الموسيقى وفن السـينما ، بـين المسـرح والنحت ... وهكـذا .

وبالطبع لا يترتب على ذلك أن انواعا معينة من الفن مرتبطة مع الحياة ، ولذلك «تسهم» في التقـدم الفني ، بينمـا تبتعـد الانـواع الاخرى عن الحياة . ان فحوى الموضوع هو ان الروابط المتصلة بالحياة ، بانعكاساتها ، اكثر اختلافا ممـا يعتقده بعض النظريين . انهـا ليست فقط عمليات « مرئية » في العالم المحيط بنا ، وليست فقطعلاقات سياسية واجتماعية، ليست ظروف الحياة اليومية وغيرها هي التي تؤلف جزءا من مضمون الحياة ، بالمعنىالواسع للكلمة ، بل الروح الانسانية أيضا . ان على المرء أن يرجع الى مجال الحاجات الجماليـة للناس ، التي تتضمن عنصرا أساسية مـن الحيـاة .

وتجسد الاعمال المعمارية الافكار العامـة للعصر ، الآراء الجمالية للناس في عصر معين ؛ انها تقوم بحاجات عملية ، تخضع مثل غيرها للتغيرات . ويمكن ان يقال الشيء نفسه ، بمقيـاس معين ، عـن الفنـون التطبيقيـة والتشكيلية التي ، مـن وجهة النظر هذه ، تعكس ، بلا شك ، حياة المجتمع البشري ، ولكنها تفعل ذلك بطريقتها الخاصة . وعلى كل حال انها تنعكس ايضا بطريقة نوعية في كل نوع من انواع الفن . حتى في تلكالحقول التي يكون فيهـا المبدا المعرفي مهمـا جدا ، لا تظهر بشكل « نقي » . وهكذا الى جانب فهم الاتسـاع ، ومـع ان الادب يكشف عالم الامكان والرغـائب ، يتشابك تعميم عمليـات الحياة الواقعية مع تجسيد عالم المثل . هنـا لا تتضمن الحقيقة المأساوية العبوسالمرتفعات المؤلمة للتصور الخيالي والمستحيل . ان البوح العاطفي للوضاعة والشر يسيران يدا بيد مع الكفاح في سبيل الكمال . وكمـا هو المبـدأ المعرفي ، يكشف هـذا الكفاح عـن نفسه في طريقته الخاصة لشتى فروع الفن .

إن الصورة الفنية الحية هي دائماتعميم، فالصورتجمع عمليات الواقع والكفاحالبشري، والعواطف ، وتجسيد الكمال والجمال . ان تطورالفن لا ينفصل عنالعناصر الخاصةللحياة والطموح الانساني الذي يقف في محط انظار الفن ، والطرق المستخدمة لتحقيق تمثلجمالي للعالم . وتقوم بينهما تبعية معينة ، ولكنها ليست تبعية بسيطة ولا تبعية مباشرة .وما دام اكتشاف الواقع على شكل صور لا يحتل مكانه دوناعتبار الزمن ، ويؤثر بعدةطرق فان النجاح التاريخي لأنماط المحاولة الفنية لـه علاقـة مباشرة بالتطور التقدمي للفن .

ويتضمن نمط الابداع قوة جمالية معينة، وشرطا لتعميم الصفة النوعية . وفي الوقت نفسه ، يبدو واضحا انه فقط في انصهار مع التعميمات الثلاثية الابعاد على شكل صور ، ومع القيم الجمالية للاهمية العالمية ، كمـا خلقت داخـل النمط ، يبرز نمط الابـداع التقلمي في الفن . وبينما تعتمد اهميةالاتجاه الفني للتقدم في الفن عـلى قـوة منجزاتـه ومكتشفاتـه الابداعيـة ، ترتبط منجزاتـه

وخصائصه ارتباطا وثيقا مع القوة الداخلية لذلك الاتجاه .

يجب أن نتذكر أن عهودا تاريخية مختلفة تتسم بطرق مختلفة في شرح ظواهر الحياة بلغة الصور . وتتسم فروع عديدة من الفن بـ « عدم تطابق » المبادىء العنيفة الرائدة مع السمات الاسلوبية ، « عدم تطابق » يثبت تفاوت التطور ، ليس فقط في الفروع المختلفة من الحياة الروحية والاجتماعية ، وانما أيضا في فروع مختلفة من الفن .

التمثل الجمالي للعالم

إن تعقيد العلاقات بين الانماط الناجحة للابداع الفني ، لا تمنع التقدم من أن يثبت نفسه في الفن . وبينما لا يمكن رسم الفترات الفردية لتطور الفني في خط واحد منسجم ، في قدرتـه على الصعود المستمر من الادنى الى الاعلى ، فان ذلك لا يعني أن النجاح لا يتحدد بقانون معين او لا يكشف أستمرارا داخليا ، هذا الاستمرار هو التطور التقدمي للفن . وحتى اختبار سطحي ــ من وجهة النظر هذه ــ لمراحل معينة في تاريخ الادب والفن ، يجعلنا نميز فيهما ، ليس تغيرات دائمة فقط ، بل عمليات لتطويرهما واغنائهما .

إن أدب عصر النهضة وفنه ، على سبيل المثال اعتبر نمطا محددا للابداع ، هذا النمط الذي ادخل ما كان جديدا وهاما في الثقافة الفنية . ان القيم الجمالية والروحية التـي خلقها كتاب النهضة وفنانوها مرتبطة عضويا بتمثل الدنيوي ، بالتأكيد على الانسان واصلاح انفعالاته وعواطفه . وبينما رأى فن العصور الوسطى الديني في الانسان مجرد منفذ مطيع لما املته مسبقا العناية الالهية ، واعتبر الحياة الانسانية نفسها مدخلا لحياة أخرى ، نظر أدب النهضة وفنها الى الانسان على انه مقياس جميع الاشياء . وقد نظر الفنانون الى الواقع ليس كانعكاس مرتعش مهزوز للروح الالهيـة بل كعالم حقيقي يؤلف اساس الحياة البشرية ، ومجال فعاليات الانسـان ومصـدر انفعالاتـه ومباهجه الدنيوية .

كان طبيعيـا بالنسبة للحيـاة الدنيويـة والبشرية التي شعر بها كتاب النهضة ان تجد تنوعا كبيرا في التعبير . فسارت جنبا الى جنب غنائية بترارك مع واقعية رابليه الساخرة ، وبدأ بيد ظهر البيكارسك (الرواية التشردية) ــ المترجم) مـع مآسي شكسبير وملاهيـه ، والبهجة الشجية للوسياد كامونس مع النظرة الرزينـة في دون كيخوت سرفانتس . ومما لا جدال فيه أن معرفة الانسان والواقع المحيط به كمملكة رئيسية للفن ، والمطامح البشرية الجامحة ، كل ذلك كان مصدر الاقتراب من المبادىء التي كانت أسـاس مؤلفات أدباء النهضة وشعرائها ، كما كان المرتفعات السامقة للفن التي يمكن أن يحققوها .

اتخذت هذه المنجزات شكلا في عملية تصادم مع مظاهر معينة لثقافة العصور الوسطى وفنها ، مع انها رسمت سمات فنية رائدة في العصر السابق . كتب كولينتشيف ــ كوتوزوف ، الخبير السوفياتي الشهير بفن عصر النهضة ، عـن المرحلة المبكـرة لذلك العصر في ايطاليـا : « حافـظ الادب الايطـالي في النصف الثاني للقرن الثالث عشر وبداية القرن الخامس عشر على صلاته بفن العصور الوسطى الرفيع ، كما حافظ عـلى صلاته مـع الفن البيزنطي الذي كان ، رغم انحدار الامبراطورية الشرقية يسير في نهوض أبداعي جديد ، وحقق تأثيرا ، ليس على ايطاليا وحدها ، بل على كل أوروبا . وفي المنعطف بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، خضعت بيزنطة لتأثير عظيم من الغرب

الرومانسي وعلى الاخص في الادب »(١٢) •

وقد لاحظ اللغوي السوفياتي المشهور باختين في كتابه عن فرانسوا رابليه سمة هامة اخرى في الروابط الداخلية بين فن النهضة وفن العصور الوسطى وثقافتها • انه يلح على الاهمية الكبرى لتقاليد المهرجانات الشعبية كما ظهرت في العصور الوسطى ، ليس فقط بالنسبة لرابليه ، بل لكل أدب النهضة : « اتسمت النهضة ، وخاصة في فرنسا ، في مجال الادب ، اولا وقبل كل شيء ، بخاصة هي ان المؤلفات التي تعكس الدعابة الشعبية ـ في أروع مظاهرها ـ تقف في مستوى المؤلفات الادبية الرائدة لذلك العصر ، وقد أغنتها • ولا يمكن للمرء استيعاب ادب تلك الايام أو ثقافتها دون ادراك هذا(١٣) ••• ان الطريقة التي تمثل بها فن النهضة تجربة ثقافة الفن الشعبي في العصور الوسطى تكشف بوضوح عظيم ، الصلات الداخلية بين المرحلتين ودورهما في تقدم الفن والادب •

وفي الوقت الذي لا ينازع أحد حول السمات العامة لفن النهضة كنمط من الابداع ، نجد عدة اختلافات قائمة بالنظر للدور التاثيري ودرجته ، هذا التاثير الذي مارسه الفن على اتجاهات مثل الكلاسيكية والباروكية • اللتين سبقتا فن النهضة وثقافتها • وحتى لو لم يدرس المرء القضية برمتها ، التي تتضمن مسالة العلاقات والروابط والتناقضات بين الفن الباروكي والفن الكلاسيكي ، فانه يلاحظ ان الكلاسيكية كانت خطوة هامة الى الامام في تطور الفن ، وخاصة الادب ، في عدة اقطار •

طالما قدرت الكلاسيكية كرد فعل سلبي فقط على الثقافة الفنية لعصر النهضة ، الفترة التي فقدت فيها منجزاتها الاساسية • وينظر الى الكلاسيكية غالبا على انها فترة انحطاط في الابداع • وعلى كل حال ، فان وجهة النظر هذه ، التي تساءل عنها أناتولي لوناتشارسكي منذ العشرينات ، قدرت بعمق خلال العقود الاخيرة ، وخاصة في أعمال الاساتذة السوفيات(١٤) •

بالطبع تتميز مؤلفات الكتاب الكلاسيكيين عن ادب عصر النهضة ، وهذه الفروق لا تشير مطلقا الى انقطاع الاستمرار • وتقوم السمة النوعية للادب الكلاسيكي ، اولا وقبل كل شيء ، في الدور الريادي الذي لعبته الموضوعات والصور المتصفة بالفضائل الدينية الراقية • والنزعة الانسانية التي تخللت فن النهضة ، حافظت على قوتها في الادب الكلاسيكي ، مع انها حازت على صفات جديدة معينة • وقد صور الفرد في الكلاسيكية في تصادمات اجتماعية تجسد دائما بعض المبادىء الاجتماعية •

إن التعقيد في العلاقات بين الانسان والمجتمع كشفه بعمق جبابرة عصر النهضة المتأخر امثال شكسبير وسرفانتس : وعلى غير الحيوية الطافية والتفاؤل الموجود لدى عدة فنانين رواد في عصر النهضة ، تكشف مؤلفات شكسبير وسرفانتس دوافع التشكك والكآبة والمرارة

(١٢) كولشسف ـ كوتوزوف « دانتي وماقبل النهضة » من كتاب أدب النهضة وقضايا الادب العالمي ص ١٤٨ عام ١٩٦٧ (الطبعة الروسية) •

(١٣) م. باختين كتابات فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية للعصر الوسيط وعصر النهضة ص ١٤٨. الطبعة الروسية عام ١٩٦٥ •

(١٤) انظر على سبيل المثال (تاريخ الادب الفرنسي) المجلد الاول وايضا (ظهور الكلاسيكية في القرن السابع عشر) لفيبر ، و (الكلاسيكية الفرنسية) لأوبلوفيفسكي و (القرن السابع عشر في الادب العالمي) •

المتولدة عن الاختلافات بين المثاليات الانسانية ومجرى الحياة ، والتناقضات التي واجهها الفرد نفسه •

تقف المظاهر الاجتماعية في كفاح الفرد وأعماله ، كما تنعكس في مؤلفات الكتاب الكلاسيكيين ، ليس بسبب الطغيان غير الانساني للفرد فقط ، بل على النقيض ، بسبب لامبالاته تجاه قضايا الدولة والمجتمع • وبينما انهمك كتاب النهضة بشكل رئيسي في تصوير الشهوانية بين الناس ، في تصادماتهم مع التقشف الذي يدعو اليه الدين ، واعادة خلق الانسان « الطبيعي » الذي رفض قوانين العصور الوسطى ، ابرز الكتاب الكلاسيكيون فكرة مصير الانسان المدني ، وتجسيد المبادىء الاخلاقية النابعة من شعوره وفهم واجبه تجاه المجتمع والناس الآخرين •

ان تصوير النماذج البطولية في تناقضاتها مع آخرين يجسدون الشر ويرفضون المبادىء الاخلاقية الراقية ، لعب دورا كبيرا في أعمال الكتاب الكلاسيكيين • وبينما أولوا أهمية خاصة لتأثير العقل ، فان هذا العقل لم يمنع كتبهم من ان تعالج العواطف المتأججة والصراعات الحادة : ان مسيرة العمل كانت عاصفة وقد صور الكلاسيكيون عواطف الحيرة ، بينما تتضح افضل أعمالهم عن قناعة قوية في اظهار هذه العواطف •

إن موضوعات الكتاب وشخصياتهم انتزعت ، على الاغلب ، من التاريخ وميتولوجيا الازمان القديمة ، والماضي التاريخي للناس الآخرين • وعلى كل حال فان صلاتهم الحية بعصرهم لاشك فيها • وفي عدد من الاقطار ظهرت الكلاسيكية في الادب في شروط تعميق أزمة المجتمع الاقطاعي خلال تفوق السلطة المطلقة ، التي كانت أعجز من ان تخضع الادب والفن لتاثيرها ، وخلال تعاظم الافكار والاتجاهات الاجتماعية والسياسية المعارضة للاقطاعية والسلطة المطلقة • ان الاهمية التاريخية والفنية للآثار الرائعة التي انتجها كورنيل وراسين وموليير وفولتير ،مثلا، تقوم في خلقهم نماذج راقية للسلوك الانساني ، في إدانتهم الفساد النفسي والاخلاقي في إنكارهم لأي نوع من الميزات الخاصة ، في رفضهم المبادىء العامة للحياة الانسانية ، وفي تشجيعهم فعالية الانسان الاجتماعية •

إن معارضة النظام القائم للأشياء وروح العصر صارت في الكلاسيكية يدا بيد مع انعكاس الاراء السائدة ، افكار السلطة المطلقة • وطبقا للسمات النوعية في التطور التاريخي لشتى الاقطار ، ظهر تأثير هذه الافكار على الادب في مقياس مختلف ، وأثرت في مؤلفات الكتاب الكلاسيكيين الرواد بطرق مختلفة • وجنبا الى جنب مع الفنانين الذين اغتنت اعمالهم بالتعبير الحيوي والقوي عن المبدأ الانساني ، هناك كتاب تصدوا للدفاع ، ضمن اطار الكلاسيكية ، عن المواقع الرجعية •

ويمكن أن يدافع المرء عن الفكرة القائلة إن المساهمة التي قام بها الكتاب الكلاسيكيون وكتاب النهضة تختلف في القيمة ، وقياس هذه المساهمة أمر صعب للغاية • وعلى كل حال ، ثمة شك في أن الادب الكلاسيكي أنتج قيماً فنية مهمة أغنت الفن العالمي • ان ذلك الادب ليس حلقة محددة في تطور الادب فقط ، بل هو مرحلة مثمرة أيضا في المفهوم الجمالي للعالم • طبعا ، ليس كل اتجاه أدبي ، ولا كل مرحلة في تقدم الادب تتسم بالمنجزات الخلاقة ، بل ممثلو الادب الكلاسيكي هم الذين حققوا هذه المنجزات وسجلوها باسمهم •

الكلاسيكية ، من جهة ، مرافقة لأدب النهضة ، ومن جهة ثانية ، مرافقة لواقعية عصر الانوار والرومانسية أيضا • وكما اتخذت الكلاسيكية شكلها خلال عصر النهضة ،تفتحت

المبادىء الملازمة لواقعية عصر الانوار داخل الادب الكلاسيكي ، وقد قدم موليير لهذا ايضاحا بليغا ، فقد كانت كتبه مزيجا من الفن الكلاسيكي والواقعي . ولكن الى جانب السمات التي كانت مشابهة لعلم جمال الكلاسيكية ، كانت هذه السمات تظهر أيضا في المبادىء الفنية لواقعية عصر الانوار ككل . كانت العقلانية ، كنظرة عالمية وكمبدأ خلاق ، ظهرت في بناء الاعمال الادبية ملتصقة ليس فقط بالكلاسيكية ، بل بواقعية عصر الانوار ايضا ، وان يكن بشكل مختلف ومتغير الى حد ما .

وبينما كان الانتقال من الكلاسيكية الى واقعية عصر الانوار غير متسم بالاصطدامات الحادة ، كان موقف الرومانسيين من الكلاسيكية مليئا بالصراعات الحادة . ويمكن اعتبار المقدمة التي كتبها فيكتور هيغو لمسرحية كرومويل شهادة على ذلك . ويؤكد رفض الرومانسيين للشعر الكلاسيكي على طرافة طريقتهم في الابداع الفني ، وفهمهم الجديد لمعظم قضايا الفن وشرح هذا الفهم للواقع . وقد قدروا شكسبير تقديرا عالية ورأوا فيه رائدا عبقريا لطموحهم الفني ، وأكنوا أكبر الاعجاب لدانتي وسيرفانتس ، ومع هذا لم يميزوا صلاتهم باسلافهم المباشرين ، كتاب الكلاسيكية .

ليست عمليات من هذا النوع نادرة الوقوع في تاريخ الفن والادب ، والمفهومات الذاتية للفنانين كثيرا ما تختفي وراء الانفصال الموضوعي بين الاستمرار الابداعي والاتجاه الفني الملاصق . وهكذا كانت الحالة ، مثلا ، مع الرمزية التي لم يرفض دعاتها الرواد التقاليد الواقعية النقدية رفضا نظريا ، بل عبروا عن هذا الرفض في كتبهم .

كانت العلاقات بين الرومانسية والكلاسيكية مختلفة الى حد ما . ان المجال الواسع لاختلافاتهم لا يمكن له اخفاء اتصالاتهم الابداعية الداخلية . وبينما كان الادب الكلاسيكي متصلا بواقعية عصر الانوار خلال الفلسفة العقلية ، كان التجسيد الفني للمثل الاعلى الصلة الارتباطية بين الكتاب الكلاسيكيين والكتاب الرومانسيين . ولعب ذلك التجسيد دوراً هاما في الممارسة الفنية والجمالية لكلا الاتجاهين . ومع ان المثل العليا لم تظهر بطريقة واحدة في كتابات الكلاسيكيين والرومانسيين فان استمرار الصلات بينهم يمكن ان يظهر بوضوح كاف ، رغم الامتناع الرومانسي الذاتي للاعتراف بهم .

ومهما كان الاعتبار الذي ننظر به الى كتابات الرومانسيين من زاوية التطور التقدمي للادب ، يجب ان نلاحظ ، اولا وقبل كل شيء ، النداءات المتوجهة للحرية ، هذه النداءات التي تردد صداها في أعمال الرومانسيين « الاجتماعيين » . ولا يشبه الرومانسيون الاجتماعيون الكتاب الرومانسيين الذين حصروا اهتمامهم بشكل رئيسي في التعبير عن اللا معقول ، بل ان هؤلاء الرومانسيين « الاجتماعيين » بتباين فهم لما هو مألوف عند الناس ، كشفوا بصدق عن التغلغل بين الحياة والمجتمع ، ذلك التغلغل الذي تلا ثورة ١٧٨٩ .

إن الحاجة لتقييم الروحية في تلك الحياة رسمت معارضة عاطفية للرومانسيين « الاجتماعيين » الذين وقفوا ضد القيود الجديدة والتفكير الصغير الذي اظهرته المرحلة التجارية الطليقة . وقد اعطى هذا بدوره نهوضا في النضال لصياغة الاشكال الانسانية الهامة . وقد خلق الكتاب الرومانسيون خلقة مدهشا الصور الزاهية للرجال والنساء الذين كانوا اقوياء بالروح ، فحينا يقذفون تحديا ولعنا في وجه ما هو قائم ، وحينا يبرحهم الشك والرغبة في الكشف عن الاسرار الابدية للحياة البشرية .

بالنسبة للرومانسيين « الاجتماعيين »كان الاضطهاد الاجتماعي والروحي للشخصية الانسانية جزءاً من اضطهاد كل الشعوب وكل الامم • لقد اعتبروا الحرية الشخصيةوالتطور الحر والمستقل لشعبهم والشعوب الاخرى وقائع مترابطة متبادلة • وكرسل لانعتاق الشخصية الاجتماعي والروحي ، صدح الرومانسيون بتراتيل المديح لنضال التحرر الوطنيوالبعث القومي • وقد بعثوا بصورة ضبابية في حياة الشعب وأعماق الروح القومية عن مبادىءقادرة على الوقوف في وجه انحلال عالمهم المعاصر •وقد عكست كتابات عدد من الرومانسيين « الاجتماعيين » فكرتي المساواة الاجتماعية والاشتراكية المثالية (شللي وهيغو وجورج صاند وهايني) •

ان كشفهم البعيد لحياة الانسان الداخلية مسجل باسم الكتاب الرومانسيين • وعلى غير ما كان الكلاسيكيون ، والى حد ما اولئك الكتاب الذين اتبعت مؤلفاتهم مجرى الواقعية التنويرية ، رسم الرومانسيون ، ليس فقط العواطف المختلفة وقوتها الدائمة ، بل اختلاط الشعور الانساني المختلف وتغيراته ، هذا الاختلاط الذي غالبا ما يكون متناقضا •وكان الرومانسيون في رسم الشخصية في ظرفهاالعسير ومظاهرها الروحية الفائقة ، قادرين على ادراك تعقيد علم النفس الانساني وعبروا عنها باعجاب • وقد اظهر التعقيد هذا ، بشكل جريء ، قضايا جديدة دفعتها وقائع الحياة الى المقدمة • وحتى عندما تصدى الرومانسيون الذين اهتموا بالتعبير الفني عن اللا معقول ، لحياة اليومية ، لم يجد الواقع تعبيرا عنه في تصوير مشاهد الحياة الدنيوية ، كما وجدفي الكشف عن المجال النفسي لشخصياتهم •

إن الاهميةالمعاصرة والتاريخية للقيم الفنية التي اوجدها الكتاب الرومانسيون لا جدال حولها • ويكفي المرء ان يتخيل الثقافة العالمية وقد خلت من مؤلفات شللر وبايرون وشللي ومسكيفتش وهايني ، وبعض مؤلفات بوشكين وليرمنتوف وشفشنكو وكتاب آخرين ، ليتحقق من الدور الذي لعبه الرومانسيون في اغناء الادب ودفع تقدمه •

وفي اوج الواقعية النقدية بذل دعاتها الرواد جهدهم في نبذ المبادىء الرومانسية في الابداع • وعلى كل حال ، لم يكن « عدم التشابه » بين الواقعية النقدية والرومانسية واضحا دائما في المرحلة الاولى منتطور الواقعية النقدية•كان مؤسسو الادب الروسي–بوشكين، غوغول ، ليرمنتوف – رومانسيين وواقعيين كما هو معروف • وقد اعتبر بوشكين كتابه الواقعي الاول (بوريس غودونوف) كتابا رومانسيا • ومع ان الانتقال من الرومانسية الى الواقعية كان انتقالا « سلميا » فان اعظم انجاز للرومانسيين ، كالكشف عن النفسية الانسانية وتناقضاتها تحققكليا ،لا، خلال ظهورالواقعية النقدية ، بل عندما أحرزت وضعا ثابتا قوياً• ولا حاجة الىالقول إن بسيكولوجية الرومانسيين وجهابذة الواقعية النقدية كانا شيئا واحدا • ولم تتطابق مفهوماتهم العامة عن الانسان مع بعضها ، بل ان الدور الذي لعبته تجربة الرومانسيين في تطوير الادب الواقعي للقرن التاسع عشر ، كان بلا شك دوراً هاما •

ولا حاجة ملحة للدخول في التفصيلاتحول اهمية الواقعية النقدية في تاريخ الادب والفن العالميين ، لان ذلك جرى إيضاحه في عدة مناسبات وبوضوح كاف تقريبا • وعلى كلحال نود فقط ان نؤكد على بعض مظاهرها •

كانت الطاقة الابداعية لواقعية القرن التاسع عشر اعظم بكثير من الاتجاهاتالسابقة مثل الكلاسيكية والرومانسية • اما بالنسبة لمنجزاتها الفنية فقد كانت وفيرة جدا • وليس هذا نابعا من شكل الابداع نفسه فقط ، بل

من الواقع التاريخي الذي درسه الفن الواقعي للقرن التاسع عشر .

وقد قال ماركس وانجلز في (البيان الشيوعي) معتبرين مرحلة تاسيس الجديد قانونا بورجوازيا للاشياء « كل العلاقات الثابتة والجامدة ، مع ملحقاتها من الميول والآراء المقدسة تكنس وتلقي بعيدا . كل ما هو جديد يصبح قديما قبل أن يستفحل . كل ما هو جامد يذهب أدراج الرياح ، كل ما هو مقدس يدنس ، والانسان مضطر أخيرا أن يواجه ، باحساس رزين ، الشروط الواقعية لحياته ، وعلاقاته مع بني جنسه » (١٥) . ان التطور السريع للواقع شجع على التقدير الرزين للعالم المحيط ، وكشف التغيرات الحادة والسريعة فيه .

إن واقعية القرن التاسع عشر ، التي ظهرت كنتيجة للحاجة الاجتماعية لفهم هذه التغيرات وظهور العلاقات الانسانية والاجتماعية الجديدة . خلقت منظرا ضخما للوجود التاريخي للانسان ، لآماله واخفاقاته ، لآلامه الروحية واخطائه منظرا يشير بوضوح الى البحث عن الشخصية الانسانية ، والى الطبقات الدنيا من المجتمع ، واضطهادها ، ومداجاتها الاجتماعية ، وازماتها .

واصبحت افكار التقدم الاجتماعي منتشرة في القرن التاسع عشر وعلى الاخص في اعادة النظر في تسبيح النظام الاجتماعي الجديد . ولم يسمح قادة الواقعية النقدية لانفسهم ان يستسلموا للتقدمات الهائلة في التكنولوجيا ، ومنجزات الثقافة المادية ، او اي شيء ، يشير الكبرياء ، او تراتيل المديح في الدفاع عن البرجوازية . وقد استدعت دراسة الانسان في حياته الواقعية وشروط الناس لدى واقعيي القرن التاسع عشر ، وصفا سلبيا بالنسبة للشرح الاحادي الجانب لافكار التقدم ، وافسحت المجال لظهور التقدير النقدي لعدة ظواهر هامة في حياة المجتمع البرجوازي .

وفي الدفاع عن مبادىء العدالة الاجتماعية والتطور الاجتماعي الذي يلغي تفاوت فرد عن فرد ويبطل اضطهاده ، ويحرر طاقته الخلاقة ، خلق واقعيو القرن التاسع عشر تعميمات في الفن ، تقوم اهميتها الموضوعية في رفض أسس المجتمع القائم على الملكية الخاصة . هذا الرفض لم يكن تعبيرا عاطفيا بسيطا عن عدم الموافقة على الشرور والمصائب التي جلبتها الراسمالية في نهوضها ، بل كان نتيجة عضوية انتقلت من النفوذ الفني الى العمليات العميقة للواقع الاجتماعي .

كانت المكتشفات الفنية لواقعية القرن التاسع عشر ، الى حد ما ، حصيلة الكشف الشامل لروابط الانسان بمحيطه الاجتماعي ، وحصيلة تحليل التأثير الذي اوجدته الظروف على الناس . ان المعالجة النقدية للحياة في مؤلفات واقعيي القرن التاسع عشر كانت ، اولا وقبل كل شيء ، نقدا مريرا لشروط حياة الانسان ، وعلى كل حال ، فان الواقعية لم تحصر نفسها في اظهار اعتماد الانسان على الظروف ، لقد رسمت ايضا مقاومة الانسان لهذه الظروف التي كانت تتعاظم مع الايام ، وتجد التعبير عنها في عدة أشكال .

وكما أشرنا سابقا ، أبدى الرومانسيون اهتماما بحركة التحرر الوطني . وقد تابع هذا التقليد واقعيو القرن التاسع عشر الذين حددوا بطريقة جديدة مضمون التناقضات الداخلية لتلك الحركة ومعناها . وفي الوقت نفسه أولت الواقعية النقدية اهتماما كبيرا بالحركات

(١٥) ماركس ـ انجلز (البيان الشيوعي) المؤلفات المختارة . موسكو . طبعة ١٩٦٨ ص ٣٨ .

الاجتماعيــة والمظاهر المختلفـة للمعارضـة الاجتماعية • ان معنى التغير وضرورته اللذين ظهرا في مصادر الواقعية النقدية واكيا هـذا الاتجاه خلال القرن التاسع عشر ، واثرا في كل من العمليات النابعة من العلاقات الاقطاعية، وفي النظام الاجتماعي الجديد • وعلى كل حال، فان المثل العليا الايجابية للواقعيين النقديين لـم تكن واضحة وضوحا كافيـا ولا محددة تحديدا دقيقة ، فكثيرا ما رأوا منجزات العدالة الاجتماعية من خلال التكامل الذاتي الاخلاقي للانسان •

تعود اهمية الواقعية الاشتراكية كمرحلة جديدة في تطور الأدب العالمي ، اولا وقبل كل شيء ، الى ادراكها ، خـلال التطور السريع للحياة ، الطـرق الفعلية للتحولات الجذرية للمجتمع • وقد اظهرت في تلخيصها لعمليات تطور الواقع القوى الفعلية المدعوة الى الغاء التفاوت الاجتماعي ، وابطال اضطهاد الانسان للانسان • وقـد ازالت الواقعية الاشتراكية ذاك التناقض القائم بين المثل العليا والواقع، هذا التناقض الذي لم يظهر فقط في الرومانسية، بل في واقعية القرن التاسع عشر ، فكشفت كيف تخلق العلاقات الاشتراكية الجديـدة وكيف يتكون الشكل الجديد للانسان ، انسان المجتمع الاشتراكي •

وانطلاقا من الفرضية القائلة أن الثورة الاشتراكية تشير الى انقلاب هائل في التطور الاجتماعي ، اكـد بعض النقاد والنظريـين الفروق الشاسعة ، من حيث المبدأ ، بين فن الماضي والشكل الجديـد للفـن ، اي بـين الواقعية النقديـة والواقعية الاشتراكيـة ، ولذلك رفضوا من حيث الجوهـر الاستمرار القائم بينهمـا • بيد ان الروابط في ذلك الاستمرار مختلفة وواسعة ، وقد ظهر ذلك في عدة مؤلفات حول هذا الموضوع • ان تمثل الفن الاشتراكي للتقاليد التقدمية لا يقوم فقط في الموافقة على التجربة الخلاقة لفناني القرن التاسع عشر الواقعيين ، انها تتضمن مجـالا أوسع من الظواهـر في الفن الماضي ، بما في ذلك مؤلفـات فناني عصر النهضة ، والعصر الكلاسيكـي والعصـر الرومانسي • وفوق ذلك ، لا يبقى مفهوم «التقاليد التقدمية للماضي» دون تغير مع مرور الأيام • ان مجال الظواهر يقدم الفائدة ، ولكنه يعاني مـن التحولات •

يسير الاستمرار في فن الواقعية الاشتراكية يدا بيد مـع تنوع القضايا وعمقها ، ومـع المهمـات التي تظهـر امـام اساتذة الفـن الاشتراكي • هذا المزيج يؤكد اهمية المكتشفات التي حققوهـا • ان الواقعية الاشتراكية لا تتوغل في الطرق الخلفية للادب العالمي ، كما يدعـي اعداؤنا الايديولوجيون ، بـل تتصدر الطريق الأمامية • ان التقدم في الفن ملتصق في ايامنا بالتقـدم الاجتماعـي ، اكثر بكثير مما كان في الفترات السابقة من التاريخ ، وعلى الاخص في القرن التاسع عشر • وهذا يجد تعبيره في الفـن الديمقراطي المعاصر ، وفن الواقعية الاشتراكية يستلهم بقوة الجهود المبذولة لبناء مجتمع جديـد ، كما يستلهـم حركة التحرر الشعبي لعصرنا •

ليس تقدم الثقافة الفنية الحديثة محصورا بمساهمة اساتذة الفن الاشتراكي • ان عددا من الفنانين الموهوبين المتصلين بقضايا العصر الاجتماعية ولكنهم لا يعتنقون مبادىء الفن الاشتراكي ، يكافحون لايجـاد طـرق جديدة للابداع الفني • ولا شك ان القيادة اليوم هـي بيد الفن الاشتراكـي والديمقراطـي ومنجزاتهما • وبغض النظر عـن الوسائـل والطرق التي بواسطتها تظهر التعميمات الفنية في الفن المعاصـر ، ولا اهمية لظواهر الحياة التي تؤخـذ بعين الاعتبـار ، فان الأهمية الموضوعية تتحدد بالمقياس الذي نقيس بـه الاتجاهات الرئيسية نفسها •

ترجمة : حنا عبود



١ ـ الختم الرسمي

ان المتنزه على الطريق المؤدي الى دير « بوسهايتيبه » سرعان ما يجد نفسه يبتعد عن أطراف مدينة « كوفنو » مخلفاً وراءه وادي نييمن • الا أن هذا الطريق ليس طريقاً بالمعنى الصحيح بل هو من النوع الذي حفرته في الرمال عجلات العربات الكثيرة • وبعد برهة قصيرة يجد المتنزه نفسه وسط منطقة حراجية شكلت فيها خطوط طويلة من أشجار الشربين الفتية التي غرست عند أقدام أشجار الصنوبر الباسقة غابة متفرقة الأشجار اعتاد الأطفال أن يجمعوا فيها بعض أنواع الفطر • وفي أيام الآحاد كماهو اليوم في منتصف أيار يفتشون طوال الصباح بين الأشجار عن النباتات التي تصلح للأكل • فالوقت حرب والألمان يمسكون بأراضي ليتوانيا بحيث لا تفلت منهم بقرة أو يضيع منهم خروف • وبما أن الانكليز الأشرار قد قطعوا جميع طرق الامداد عن الرايخ الألماني البريء فان أطفال ليتوانيا قد ركزوا اهتمامهم بشكل خاص على ثمار الغابة • وفي وقت لاحق راحوا يركزون اهتمامهم على جميع أنواع التوت البري • فالأطفال يحتاجون الى الحلويات ولكن السكر كماهو معروف يخضع للتقنين الشديد حتى أن المرء ليحصل في مقابل السكر من الفتيات الجميلات الليتوانيات أو اليهوديات على كل ما تستطيع فتاة تقديمه لأحد الجنود • لذلك كانوا يسمونهن « عشيقات السكر » •

من هؤلاء الألمان كان شابان يشقان طريقهما في الرمال • ولم تكن خطواتهما قوية منتظمة ولكنها لم تكن أيضاً متهاونة • كان مظهرهما الخارجي يوحي بأن النزهة التي يقومان بها ذات هدف معين • وكان لباس أحدهما يشبه لباس الجنود الذين يعملون في القيادات العليا في العمل الاداري • وكانت سترته المائلة الى

الخضرة ذات ياقة ضيقة كما أن قبعته الرمادية ذات رفرف من الجلد اللماع • أما الآخر فان أي انسان عادي سيظنه ضابطاً وذلك لما تفنن الخياط في خياطة سرواله الأسود وسترته ذات الخصر الضيق التي تزينها ياقة عالية حول عنقه • لكنه كان في الحقيقة صف ضابط كما يظهر من الشارة العسكرية التي يحملها •

واضافة الى ذلك ـ وهذا ما لا يستطيع الانسان أن يراه ـ كان أفضل مصور في مقر القيادة الشرقية • انه فريدريش كارل فردي أو المصور الصحفي فردي من مدينة برلين • ولقد كانت صوره تلقى رواجاً كبيراً قبل الحرب عندما كان أصغر سناً بأربع سنوات • ولو أنها توفرت الآن لعادلت وزنها ذهباً • الا أنه ليس هناك من ذهب ، لكن ف• ك• فردي يعلم أن قيادة الجبهة الشرقية تدفع له ثمن أتعابه بما هو أثمن من النقود • ان الحياة أثمن ما يمتلكه خاصة اذا كان المرء يحب هذه الحياة كما يفعل صف الضابط فردي الذي يتجول الآن برفقة جندي الاحتياط « برتين » باتجاه دير « بوسهايتيبيه » حيث أن شعبة التصوير والأفلام طلبت صوراً للدير المذكور • انه فردي هاوي الجمال وعاشق الفتنة • ومثله أيضا كانت زوجته التي تنتظره الآن في برلين والتي يعرف أصدقاؤه صورها : هيدي ذات العينين الساحرتين والشفتين الرقيقتين والتي ليس لها أن تعرف ما يمارسه ويصوره في مدن القطاع الشرقي • لقد كان هو الذي علم « برتين » اصطلاح « عشيقات العسكر » ، ذلك العسكري « برتين » الذي يشكل بالنسبة لفردي مجموعة من الألغاز لكنه يميل اليه وهما يشعران ، الواحد نحو الآخر ، بميل مشترك • وقد تعزز هذا الميل خاصة منذ أن تأمل فردي طويلا بصورة زوجة « برتين » التي يحتفظ بها الزميل في درج مكتبه •

هذه المرأة الشابة ذات العينين البراقتين والحاجبين الدقيقين والرأس المائل قليلا والتسريحة الرثة والعقدة الكبيرة على شعرها البني الذي يرسل إشعاعاً ذهبياً ـ « لك مني كل تقدير » ، قال فردي ثم تابع : « لو كنت مكانك فلن تستطيع سبعة جياد ابعادي عن برلين • ماذا جعلك تأتي الى كوفنو ، هذا المكان العفن » « لو انبطحت ثلاثة عشر شهراً أمام فردون ياعزيزي فردي لعلمت أية جنة هي كوفنو هذه ، أي منتجع للوفود السماوية هو مقر القيادة الشرقية هذا » •

مما كشر فردي قليلا بحيث أحاطت زوايا فمه ثنيتان عميقتان : « ما أردت أن أقوله لك : مـا رأيك ياعزيزي برتين باستراحة صغيرة تحت هـذه الصنوبرة المحيبة ؟ على فكرة ، أرجو أن تسمح لي بأن التقط لك صورة • لابد من الاحتفاظ بصورة وثائقية لوجهك الوقور في هذه الحفرة • على الأقل من أجل السيدة لينورة•)
كانت لشجرة الصنوبر التي أشار اليهـا فـردي شكلا غريباً بالفعل • فقد انقسم جذعها فوق الجذر مباشرة الى فرعين تفرقا على شكل قيثارة وظهر عليهما التواء في الأغصان والفروع التي تسمو عليهما وكأنها أوتار متنظمة • « لنجلس هنا » قال فردي « فالوقت لنا ، كما كانت مدرسة اللغة الروسية تترجم جملة • لدينا وقت اذنا أتعلم اللغة الروسية • من بين الألغاز الكثيرة التي تحيرني فيك يابرتين الأسئلة التالية • لماذا لا تفعل مثلي أيضاً ؟ لماذا لا تستطيع الكتابة على الآلة الكاتبة ، لماذا لا تتمرن على ذلك خاصة وأن لديك الوقت طوال النهار ؟ لماذا تلتصق بالمكان الذي انت فيه ولا تغادره ؟ لقد كان أسلافك يتجولون دائماً في المناطق المحيطة ويكتبون عن مشاهداتهم أما أنت فان المرء لن يجد انساناً أغرب منك مهما فتش عن ذلك • والآن دعنا نجلس على هذا الكرسي الذي صنعه الآله لندخن قليلا » •

جلس « برتين » وملأ غليونه ثـم أشعل لزميله لفافته وبعدها أشعل لنفسه التبغ الذي كان جافاً مما جعله يتفتت بين أصابعه •

« هل هذا ما أردت أن تسألني عنه يافردي ؟ لقد أشرت الى شيء من هـذا القبيل عندما كنا لا نزال عـلى أطراف المدينة • وقـد قلت بأننا نحتاج الى مكان لا تسمعنا فيه آذان غريبة • هنـا ياعـزيزي فـردي لا تسمعنا سوى السناجب والخنافس » • « يالك من خبيث » أجـاب فـردي « لقد اعتقدت أنك قـد نسيت الموضوع • نعم هنا يخيم الهدوء ، وهنا لا يتنصت علينا أحد • ماذا تنوي أن تفعل اذن لو استدعينا للمثول أمام لجنة القتل من جديد ؟ » •

صوب برتين عيناه الكستناويتان البنيتان الى وجه صديقه وقال : « لا شيء، سأتركهم يفحصونني كبقية الآخرين • ولكن من أين لك هذا الخبر ؟ » •

لجنة القتل تسمية كانوا يطلقونها على لجنة الفرز المؤلفة من أطباء عسكريين

وضباط لفحص مدى صلاحية المكلفين للخدمة في الجبهة وكانوا يسجلون نتائج الفحص في ثلاثة زمر : صالح للخدمة المهنية ، صالح للخدمة في القطعات ، صالح للخدمة في الجبهة ، وهذه النتيجة الأخيرة كانت تثير أفظع الخوف في القلوب ٠

خلع ضابط الصف فردي سترته ثم طواها بعناية ووضعها كوسادة تحت رأسه وتمدد على أرض الغابة الدافئة المعطرة ٠ وكان يرسل نظراته من خلال قمم أشجار الصنوبر الى زرقة السماء الداكنة قليلا ٠

« أولا تهيم بعض الاشاعات بين قاعات مقر القيادة ، وثانيا ياعزيزي سوف يحتاجون بعد وقت قصير الى علف جديد للمدافع اذا استمر هجومنا في الغرب بهذا الشكل ٠ انهم ينظرون الينا هنا على الجبهة الشرقية كمستودع لمثل هذه البضاعة ٠ ومنذ أن تحقق السلام مع روسيا فان شيفنتسان يعتقد على الأغلب بأنه بحاجة ماسة الينا » ٠ نفخ برتين الدخان في الهواء ثم قال :

« هل تكلمت مع الزميل هيرته حول هذا الموضوع ؟ ما رأي أحكم الحكماء ؟ »

كان هجوم الجيش الألماني في الغرب قد بدأ هذا العام منذ الحادي والعشرين من آذار ٠ وكانت بيانات النصر التي تصدرها القيادة المظفرة تذكر بأمجاد عام ١٩١٤ ، وقد بدت نهاية الحرب تلوح في الأفق ، هذه النهاية المظفرة كما كان يعتقد معظم المواطنين الألمان ٠ أما العارفون بحقيقة الأمور فقد كانت تساور قلوبهم الشكوك في امكانية نجاح حرب الغواصات الشاملة وفي قدرتنا على متابعة الحرب لفترة طويلة ٠ وكان هؤلاء ينظرون الى الأمريكيين كسحابة سوداء تلوح في الأفق حيث كانوا يعبئون كما يقال فرقاً كندية واوسترالية في الأراضي الفرنسية ٠ فالأمر لم يكن اذن بهذه البساطة كما اراد المتحمسون ٠ ولكن جميع الوحدات المقاتلة كانت معبأة هناك وكانت الأراضي الواقعة بين سويسرا وشمالي بلجيكا تعج بملايين المقاتلين الألمان وآلات الحرب وكان كل جندي قد اتخذ مكانه بانتظار الأوامر ٠

« أنا أعرف ما يفكر به هيرته ٠ ومن المؤكد أنه يصلح للخدمة في القطعات ولا مجال أمامه للتملص ٠ ولكن ماذا تنوي أنت أن تفعله ؟ لقد عانيت بما فيه

الكفاية من الأقذار هناك ، وأنا مثلك أيضاً • لن يستطيع أحـد بعد الآن فرزي الى احدى القطعات المقاتلة » •

« واذا سئلت ••• »

« حتى ولو سئلت • هذه الحرب قاربت الآن على نهاية عامها الرابع • لقد خرجنا بكل غباء الى الحرب • أما الآن فقد تعلمنا أن نفكر ، وهذا حق لنا وواجب علينا • كيف ستتصرف اذن ؟ »

« أستطيع أن أجيبك أنني سأتصرف كبقية الآخرين • انهم لن يميزونا عن الآخرين يافردي العزيز • عندما يتعلق الأمر بالمانيا فكلنا سواء • وبامكاني أن أرد عليك بسؤال آخر : من يمتلك حق تمييز نفسه عن غيره ؟ ومن يحق له أن يصدر حكماً على ماهو حق ، على ماهو خير وما هو شر ؟ » •

« بدون ثرثرة » أجاب فردي بخشونة « لا أريد أن أسمع مثل هذا الهراء • لقد أكلنا ما يكفي من هـذا الروث • لا نملك سوى حياة واحدة لنفقدها وهـي حياتنا وأعز ما نملك • أتريد أن ننفق كالدواب من أجل السيد شيفنتساس ؟ هل الأهداف العليا لأصحاب الملايـين ، أصحاب المصانع الحربية عزيزة عـلى قلبك الى هـذا الحد ؟ ياعزيزي لقد حانت ساعة الحسم وأنت أثمن من أن تموت وأنا أيضا ومثلنا كل انسان لا يزال يدرك ماذا يعني السلام » •

« لذلك تذهب الان الى « بوسهايتييه » ولتلتقط صوراً للدير الجميـل الذي بناه الايطاليون هنا في عصر النهضة » •

« لا ! » قال «فردي» وانتصب واقفاً أمام « برتين » بأقدام مفتوحة ملوحاً بكلتا قبضتيه « لذلك نستكين هنا ونؤدي فروض الطاعة للنقيب بوب وبقيةالكلاب• لذلك نحن مستعدون لدفع أي ثمن الا ثمن الحياة • المانيا ستحتاجنا ولكن فيما بعد وحتى اذا لم تهتم بنا المانيا فان علينا أن نحمي جلودنا • انني لن أسمح لهم بعد اليوم بأن يضموني في زمرة الصالحين للخدمة في الجبهة ، وانني مصمم عـلى ذلك، أتسمع ؟ لتذهب لجنة القتل بدوني ، هذا قراري النهائي » •

نهض «برتين» ووضع غليونه في جيبه ثم ساعد «فردي» في ارتداء السترة . وقد اضطر من أجل ذلك لأن يقف على رؤوس أصابعه ، فقد كان فردي النحيل أطول منه بقدر كاف ، وأثناء ذلك سأل صديقه :

« الا تريد أولا أن تنتظر وتتأكد من الأمر ؟ عليك أولا أن تتأكد فيما اذا كانت لجنة الفرز ستحضر فعلا ، وثانياً فيما اذا كنت تليق للخدمة في الجبهة ؟ » .
« حسناً ! » أجاب فردي فيما كانا يقطعان الطريق ثانية « التأكد أولا . ولكن بعد ذلك لابد من العمل فوراً ، على كل منا أن يحاول معرفة ماذا تنطوي عليه العناوين ثم يتخذ الاحتياطات اللازمة . فأنا أرى مثلا أنه يتوفر على الجبهة الغربية قدر من الأمان أكبر مما يتوفر هنا ، أعني في احدى القرى في الصفوف الخلفية وبرفقة احدى القيادات التي تحتاج الى صور » .

وضع برتين يده على كتف صاحبه وقال له :

« أتريد هكذا بسهولة أن تخسر حماية مثل هؤلاء الأسياد الأقوياء من أمثال الجنرال كلاوس والسيد فون ايلنت ؟ هل تظن بأن ليوبولد أمير بافاريا سيسمح لهم بأن يمشطوا قياداته التي تقوم على عدد قليل من الناس أي علينا نحن ، بادارة واستغلال مثل هذه المناطق الواسعة ؟ اياك أن تلجأ الى عمل أحمق يافردي ! لم ينته كل شيء بعد ، ولا بحال من الأحوال . وطالما أن المرء ما زال لا يعرف شيئاً فعليه أن يحافظ على هدوئه . انني أتمنى أيضاً أن أعيش من جديد بجانب زوجتي بأمان واطمئنان وأن أناقش مع نفسي ما تعلمته وما شاهدته هنا وما أدخلوه في رأسي قسراً من أفكار . عندما يحين وقت الفرز فسوف نتكلم حول هذا الموضوع يافردي العزيز . يخيل الي أن فكرتك ليست سيئة وقد يكون الغرب أفضل بالنسبة لك فعلا . ولكن قد يكون الشرق أيضا مناسباً لك ، الشرق الحقيقي على الطرف الآخر من مينسك . سوف نرى ونسمع ونفكر » .

وبينما أخذا يحرفان رمل الطريق برؤوس أحذيتهما ، ذلك الرمل الأبيض الذي يتجمع عادة في أحواض الأنهار الجافة سأل برتين « هل تصل يدك أحيانا الى الختم الرسمي ياعزيزي فردي ؟ انه يقبع في درج الملازم ليتكه ، ولكن من يتسلم

المفتاح عندما يسافر هو في اجازة ؟ ان هذا الحتم يمثل حماية كبيرة » ٠

توقف فردي ووضع كلتا يديه على كتفي برتين ، ثم قال ٠ « الحمد لله ، لقد تعلمت أيضاً بعض الأمور » ٠

« هذا البناء الذي يلوح بين الأشجار بلون أصفر قد يكون « بوسهايتيبيه »اذا كانت اصبعي الصغيرة لا تكذب » أجاب برتين بصوت هادىء ٠

وفيما كان فردي يتجه الى الداخل بخطوات سريعة ليحدد أفضل مكان لتصوير رسوم الجدران ظل « برتين » واقفاً أمام المدخل الرئيسي يحدث نفسه :

ما أروع هذا الباروك ! لماذا يسمونه بوسهايتيبيه ـ ان الانسان لن يستطيع اختراع تسمية أقل ملاءمة لهذا البناء الباروكي الرومانطيقي من هذه التسمية ٠

وبينما كانت نظراته تشمل زوايا البوابة الرئيسية كانت ذاكرته تطوف بمنطقة بريكسن ؛ لقد كان يفكر برحلة الاستجمام الأخيرة برفقة ليورة في جنوب التيرول حيث أبنية الباروك الجميلة ٠ في أيام ١٩١٣ كان منهمكاً بتأليف رواية « عودة المطران » ٠ أيتها السماء الرحيمة ، سماء عام ١٩١٤ ٠ أي سنة كانت تلك السنة اللاحقة ؟ في أيار ١٩١٥ أصبح جندياً لأعمال السخرة في كيسترين وتافرل٠ ثم المصيبة التي ألمت بزوجته الحبيبة ! عام ١٩١٦ كان في خربة الأتراك بالقرب من فرانيبه وفي عام ١٩١٧ تم الانسحاب من « فردون » طلباً للنجاة في الشرق ، في ميرفينسك وبيوشيف ! والآن في عام ١٩١٨ كلفته ادارة التصوير والأفلام في برلين باعداد بعض الصور هنا في ليتوانيا وكان النصر قد تحقق فعلا ٠ لا يا أعزائي بالرغم من بريست ـ ليتوفسك لم يتحقق النصر ، ليس بعد ؟ من يدري اذا كان سيتحقق في يوم من الأيام ؟٠

٢ ـ فرع الصحافة في القيادة الشرقية

« من الواضح أنه لا يجوز للسيد شيفنتسان أن يتخلى عنا لأننا جوهرته أو كما يقال حبة عينه » ٠

كان صف الضابط فردي يجلس وراء الآلة الكاتبة يؤلف مقالة حول دير « بوسهايتييه » الذي زاره وصوره في اليوم السابق · هز صف الضابط ميرته ذو اللحية والنظارة كتفيه أمام ملاحظة زميله واقتطع بمقصه الطويل المقالة الافتتاحية من صحيفة « كولنيشه تسايتونغ » ليحتفظ بها في الارشيف الذي كان يُعيره كل اهتمامه · وفوق الطاولة جلس جندي الاحتياط « برتين » يدخن غليونه الذي يلازمه دائماً وقد تدلت قدماه الى الأسفل وكان ميرته مثله يفضل تدخين الغليون الذي عنقه بين أسنانه وتركه يتدلى من فمه · أما فردي فقد علق سيكارة بين شفتيه:

« لو لم تكن أقل جميع المخلوقات التي لفظتها الجبهة الغربية وفاء لأخذت من عاتقي هذه الكتابة اللعينة » قال ذلك والتفت الى «ميرته» : « ان هذا لا يسبب له أية مصاعب · عندما يملي علي تنهمر الكلمات كالاسهال في المرحاض » ·

نظر « برتين » بهدوء الى البرليني الأسمر ذو الياقة العالية وقال :

« سأكتب لك المقالة يافردي كما وعدتك أثناء النزهة ، ولكن شريطة أن لا تحذف هذه الجملة : للأسف أصيب القسم الأوسط من الدير الجميل بأضرار جسيمة في الأشهر الأخيرة وأصبح في خطر محدق ، اذ اضطرت الادارة الألمانية بسبب الأزمة الاقتصادية لأن تستبدل غطاء القبة النحاسي بسقف أسود من الورق الاسفلتي الذي لم يصمد بالطبع أمام شتاء ليتوانيا · وقد خلف المطر ومياه الثلوج الذائبة آثاراً تدعو للأسف في رسوم جدران الجزء الرئيسي » ·

« هل جننت يابرتين » صرخ فردي فجأة · « هل تريد أن ينقلوك ؟ أم أنك تريد أن يرموني معك من جديد على الجبهة القذرة ؟ » ·

نفخ برتين دخان غليونه في فضاء الغرفة الواسعة ثم قال :

« عليك اذن أن تكذب يامزيزي ، وطبعاً بأسلوبك الخاص · اللجوء الى الكذب من أجل انقاذ الحياة لم يكن عيباً عند القبائل الجرمانية ، هكذا يروي الشاعر اوسونيوس » ·

أخذ صف الضابط «ميرته» ، الذي كان منحنياً فوق الصفحة التجارية من

الصحيفة غليونه بيده ورفع رأسه قائلا بصوت أغن بأن هـذا الأمر لم يكن كذلك عيباً عند الرومان والعبريين بل كان شرفاً عند الاغريق • ثم استشهد بهذا البيت من الشعر :

« وهنا رفع اوديسيوس المحنك رأسه وهو يصوغ الكلمات بكل حكمة :
كما علمته الالهة بالاس أثينـا
ليخدع الزوجة ويرى الوطن العزيز » •

رفع صف الضابط « هاوف » رأسه من الأوراق التي كان منهمكاً بتصحيحها والتي كان يقرأ فيها عند نهاية الطاولة ثم التفت الى هيرته قائـلا بلهجة مهذبة :

« إنني لا أصدق أية كلمة من استشهاداتك ياهيرته • أنت متهـم بتاليفهـا بنفسك » رفع صف الضابط هيرته كلتا يديه محتجاً وكان يحمل المقص باحداهـا والصحيفة بالأخرى :

« انني أحتج على اتهامي بكوني شاعراً وأنني أتجاوز على عمل زميلنا برتين• فمنذ أن قيضت لي القيادة الشرقية متعة النظر الى الشعراء من قرب ازداد لدي هذا التصور بدرجة كبيرة • ما أسعد قراءهم أولئك الذين لا يعرفون شيئاً عـن الأجواء الخاصة التي يعيش فيها السادة الشعراء » •

ضحك الجميع ضحكة بريئـة لا تجرح شعور أحـد • وشاركهم برتين هـذا الضحك • ولمـا كان أسلافه في القيادة الشرقية اثنين من الكتاب الألمان المشهورين ـ الأول ريشارد ديمل مـن الشعراء الحديثين المرموقـين في عـام ١٩٠٠ والثاني هربرت اويلنبرغ من المسرحيين الكبار في عـام ١٩١٠ ـ فقد وجد من السخف أن يحمل أحد مزاح هيرته محمل سوء • يضاف الى ذلك أن زميليه قـد تقدمـا عليه عسكرياً اذ أصبح الأول صف ضابط احتياط ووصل الثاني الى رتبة ملازم •

رن جرس الهاتف ورفع فردي السماعة حيث كان الأقرب الى جهـاز الهاتف ثم انصت وعرّف بنفسه ثم أنصت من جديد بينما بدت على وجهه علامات الاستغراب وأخيراً أجاب « أمرك ، سيدي النقيب ، سأبلغه حالا » ثم توجه الى هيرته :

« العجوز يود أن تقص له افتتاحية صحيفة « كولنيشه تسايتونغ » وترسلها له على الرغم من أنه لا يهتم الا ببلجيكا » ·

رفع هيرته قصاصة الورق الطويلة وقد رسم على وجهه ابتسامة ساحرة وقال:
« قد حصل وانتهى » ·
هـز فردي رأسه قائلا :

« ليس من العبث أن يكون «هيرته» راعياً (١) لنا جميعاً والأب الروحي لذلك الكتاب المسمى : « بلاد الروث الجميلة » ·

ضحك الجميع ثانية · فقد كانت الأوراق التي يصححها صف الضابط هاوف جزءاً من الطبعة الثانية لكتاب بعنوان « بلاد الجبهة الشرقية » من منشورات فرع الصحافة · كان يعمل في هذا الفرع ستة ضباط تحت قيادة ذلك النقيب الذيوصفه صف الضابط فردي بالعجوز » وكان جميع المتفرغين في الفرع يعرفون تمامـاً أن الفضل الرئيسي في انجاز هذا الكتاب يعود لصف الضابط هيرته الذي كان بكلهدوء وصبر يستقدم المعاونين المناسبين ويوزع عليهم المواضيع ، لكنه ألف بنفسه الجزء الرئيسي وهو الجزء الاحصائي دون أن يرد لاسمه ذكر في هذا الكتاب ·

« هل كان العجوز مهذباً ؟ » قال هيرته دون كلمة اطراء · ثـم سكت بحيث غطى شارباه أسنانه المتباعدة بعضها عن بعض ·

« مهذب فقط ؟ سكَّرة ! انه ليصعب على الانسان أن يتعرف عليه من جديد · كذلك قال كارك بأنه كان صباح اليوم شاعرياً أثناء المحاضرة » ·
قال هيرته وعلامات الاطمئنان بادية على وجهه !
« اذن صحيح أنه صار محتماً عليه أن يمضي من هنا » ·
وبعد فاصل قصير رفع فيه الأربعة رؤوسهم وهم يسمعون لهجة الشماته ، تابع هيرته :
« ولكن للأسف فانه مـا زال يصعد السلم · لقد أطلق هـذا الخنزير حمل

(١) هذا هو معنى كلمة « هيرته »

النجاة وسيذهب الآن الى بلجيكا • لحسن الحظ يوجد هنا من سيرسل أمامه الى بروكسل السمعة المناسبة • سيبقى الصحفيون يذكرون للنقيب بوب تصرفاته المنافية لروح الزمالة وأرجو أن لا ينسوا له ذلك طوال حياته » •

عندما انتقل هيرته محرر الصفحة التجارية في عام ١٩١٢ من العمل في صحيفة « فرانكفورتر تسايتونغ » الى العمل في صحيفة « فوسيشه تسايتونغ » في برلين وجد ضمن هيئة التحرير شخصاً يدعى بوب ، وهو نقيب احتياط ، ولكنه كان قد انضم منذ زمن طويل الى العمل الصحفي بدل أن يعمل في احدى شركات التأمين • في ذلك الوقت كان السيد هيرته صحفياً مرموقاً ، محترما في كل الدار ، محبوباً من الجميع في مقر الصحيفة كما في المطبعة ومن المراسلين أيضاً وذلك بسبب أسلوبه المهذب في التعامل مع الآخرين • ولكن ظروف الحرب شاءت أن يلتقي العريف هيرته مع مرؤوسه السابق السيد بوب في فرع الصحافة في القيادة الشرقية بعد أن خرج من المستشفى وعلى بطاقته عبارة « خدمة ثابتة » وقد رفع بعد فترة قصيرة الى رتبة صف ضابط • وفي فرع الصحافة فوجيء بالسيد النقيب بوب رئيساً صارماً وكأنه نسي أن العالم كان مرة على صورة مغايرة ؛ وبدا كأنه واثق من أن هذا العالم لن يعود كما كان سابقاً بحال من الأحوال • فالسيد بوب لم يعد سوى سيادة النقيب والسيد هيرته أصبح مجرد صف ضابط وهكذا كان أيضاً حال صف الضباط والعرفاء والمجندين وكل الصحفيين من أدباء وتجار كتب وخريجي جامعات وممثلين ورسامين ممن يتألف منهم فرع الصحافة • وفي هذه الغرفة العارية جلس أربعة رجال وكل منهم قد أنجز في حياته شيئاً ذا قيمة وعين هنا نتيجة لهذا الانجاز بدلا من أن يقبع في أحد الخنادق على الجبهة • ولقد كان جميع المسؤولين في فرع الصحافة يأخذون هذا الأمر بعين الاعتبار ومنهم الرقيب زونتاغ الذي كان مسؤولا عن المراسلات وكتابة أوراق الاجازات فيما عدا التوقيع عليها • لكن السيد النقيب بوب كان الوحيد الذي يشذ عن هذه القاعدة • لذلك لا عجب اذا أحسَّ المرء بالاحتقار الذي تضمنته كلمة « يمضي » التي تفوه بها منذ قليل المندوب السابق لصحيفة « فوسيشه تسايتونغ » في فيينا وصف الضابط الحالي هيرته ، على الرغم من أن الأربعة كانوا يعلمون أنه كان على السيد بوب أن « يمضي » من هنا ليس بسبب الجوانب السيئة في شخصيته وانما بسبب الجوانب الحسنة •

فقبل أيام قام العقيد موتيوس بجولة تفتيشية على فرع الصحافة ثم انفرد بالسيد بوب في حديث مطول · وبما أن القيادة العليا كانت هي صاحبة الكلمة في هذه الدار ولا تقبل أن تكون غير ذلك وبما أن تنفيذ خطها السياسي يكون مضمونا أكثر على يد ضابط من نفس اتجاهها بدلا من ضابط متملق اسمه بوب فقد أصبحت أيام السيد بوب معدودة · الا أن رؤساءه لم يقصدوا الحاق الاذى به فمنحوه فرصة يبحث فيها لنفسه عن مكان مناسب ، ثم ان تودده الزائد قد أتم الصورة التي كانت عاملة التليفون في مركز الاشارة تهمس بها عنه منذ فترة طويلة · لكن نقله من فرع الصحافة كان أيضا اشارة الى قرار آخر · لقد كان من المعروف أن الفرع (٥) وهو فرع التنظيم غير قادر على ابتلاع فرع الصحافة كما فعل مع بقية الفروع · وهذا الواقع لم يكن فرع الصحافة بالذات ليأسف له ، اذ كان هذا الفرع لا يعير استقلال كيانه أي اعتبار لدرجة تدعو للاستغراب ··· وهذا الامر لا بد وأن يثير في رأس العارفين بالامور العسكرية كثيرا من التساؤل لانه لم يعرف حتى الآن وحدة عسكرية لا تدافع عن نفسها حتى الموت ضد ابتلاعها من قبل وحدة عسكرية أخرى·

اذن لا بد وأن في الامر سرا ···

رن جرس الهاتف وأجاب فردي على سائل مجهول :

« نعم انه موجود » ·

ثم أنصت قليلا وعلق السماعة ·

« في قسم المراسلات عند بوميبك تنتظرك رسالة مسجلة ، يابرتين » ولا غنى لهم عن توقيعك » ·

انزلق برتين من فوق طاولة الكتابة التي كانت تتألف من ثلاث طاولات طعام عادية ثم قال :

« رسالة مسجلة ؟ أرجو أن تكون مكافأة مالية ! لا بد وأن أحول المبلغ الى زوجتي » ·

وبعد فاصل قصير من الصمت تكلم ثانية :

« بما أن الرقابة قد علمتنا فن التعبير الصحيح فاني كنت أود أن أضيف الى تلك الجملة من قبة الدير الكلمات التالية لو أنك تركتني أتكلم حتى النهاية يا عزيزي فردي • ان مسؤولية الحاق الضرر بهذه التحفة الحضارية الثمينة تقع على عاتق تلك الدول التي دفعتنا عام ١٩١٤ الى اعلان الحرب والتي ترفض منذ تشرين الثاني الماضي وقف اطلاق النار وعقد الصلح معنا ، وأعني بهذه الدول فرنسا وانكلترا • وهكذا يا عزيزي فردي تستطيع هضمها » •

بهذه الكلمات توجه الى الباب بينما ظلت نظرات الثلاثة الباقين عالقة بخطواته وهو يبتعد • وبعد برهة زاد فردي من تعبير السخرية الذي رسمه على وجهه حين رفع زاوية فمه ومعها أنفه :

« المكافأة المالية تستأهل دائماً أن يصعد الانسان وينزل على السلم » • لكن هيرته أراد أن يستوضح ما اذا كان « برتين » قد أصر فعلا على ذكر الجزء المهدم من الدير قبل أن يخطر بباله ذلك التعليل الرائع الذي يفتح عيون الكتاب على حقيقة الرقابة منذ مئات السنين • وطبعاً فقد أكد له فردي ذلك مما دعا هيرته لان يعتبر هذا الامر بمثابة نافذة صغيرة توضح التكوين النفسي الغامض للزميل برتين الذي ما زال يؤمن بالشعب الالماني على الرغم من كل خبراته المريرة في الجبهة •

أما هو أي هيرته فانه لم يعد يؤمن كما يعرف الزملاء الا بالهزيمة ، هزيمة الخـلاص •

« اذا لم تنزل العصي على رؤوسنا بحيث يخرج الدخان من جلودنا فاننا لن نفكر مطلقاً بتحقيق السلام • أو أن بينكم من يعتقد بأن هناك انساناً ما سوانا ينوي الانسحاب من هذه البلاد المسماة ليتوانيا بمحض اختياره ؟ » « ولكن بالتأكيد ! على الاقل ثلثا الحجاب » قال فردي بلهجة الواثق •

هز هيرته رأسه موافقاً وقال :

« اعترف بذلك • ولكن هـل سيعود هؤلاء الحجاب في وقت مـن الاوقات الى بيوتهم قبل أن يصدح الامر في الغابة الالمانية الجميلة ؟ هـل سيتفرقون كما يفعل

الروس الآن ويتركون أمر الدفاع عن الوطن للسادة ذوي السراويل العسكرية الضيقة الانيقة ؟ اذن لا غنى لنا عن الهزيمة الرهيبة ، الكبرى ، الهزيمة الالمانية الساطعة » .

عند ذلك ساور صف الضابط هاوف شعور بالقشعريرة تسري في جسمه ثم قال لزميله هيرته معاتباً :

« أنا لا أرى بالفعل أية ضرورة لان تضع بعد كل كلمة تتفوه بها فاصلا جنائزياً يا عزيزي هيرته . وعلى أية حال فقد جلبت لنفسك لقب الشرف « كورت العـابس » .

ابتسم هيرته بسخرية وقال :

« أن أكون كورت العابس أفضل من أكون هيريك الوديع » .

وبلهجة حزينة تكلم فردي :

« مؤقتاً ، ما زلنا على كل حال نسجل انتصارات . لقد احتللنا ديبابورغ » .

« وإذن ! » أجاب هيرته :

« وماذا لو سمعنا في بحر أسبوع : تمَّ فتح بطرسبورغ ؟ » .

« وإذن ! » قال هيرته ثانيـة ثم تابـع :

« قبل أن تنفجر فقاعة الصابون لابـد لهـا وأن تتسع أكثر فأكثر وتعطي بريقاً جميلا » .

«كلامك يدعو للقرف ياهيرته» أجابه المصور فردي وهو يهم بمتابعة كلامه :

« ان أعضاء الرايخستاغ ... »

وهنا قاطعه هيرته

« من يضحك هنا ؟ »

لكن هاوف أتم ما كان يريد فردي اقتراحه :

« تستطيع أن تصل الى سلام على أساس التفاهم » .

جحظت عينا صف الضابط « هيرته » وزادتهما اتساعاً النظارات التي تبدو في العادة زرقاء عندما يكون الطقس جميلا ورمادية بلون الرصاص عندمـا يكون غائماً . ثم قال بلهجة قاسية :

« تعود بي الذكرى الى تلك الأيام عندما كنت زينة جلسات العمل في هيئة تحرير صحيفة «فرانكفورتر تسايتونغ» . ديمقراطية جنوب ألمانيا ٠٠ الرايخستاغ يقرر ٠٠ الأكثرية ترغب ٠٠ حكومة الرايخ تنصاع لطلب الرايخستاغ ٠٠ تلميح الى مستشار الرايخ ٠٠ وفي أثناء ذلك يملأ مارشال الجيش بطنه بأصناف الحلويات ويشرب بعدها الكونياك الفرنسي ويترك رجاله يحكمون ٠ ثم أنه ليس من الضروري أن يكون دائماً شيفتتسان ذاته بل غالباً ما يكفي أي ثعلب من أمثال السيد موتيوس أو من أمثال ابن صف الضابط أعني الجنرال فيدرله٠ الرايخستاغ يتحمل المسؤولية والسادة يحكمون ، وحق الشعوب في تقرير المصير ؟ رائع ٠٠٠ لقد ثبت أنهم يستطيعون حتى اعطاء الشعوب بنادق وأن يطلبوا منها تقرير مصيرها٠ ولكن بدون التوجيه اللازم فان الشعوب لن تستطيع حتى التعرف على الاتجاه الذي ينبغي لها أن تفكر فيه ٠ أما التوجيه ــ وهذا ما ضمنه السادة لمصلحتهم ــ فانه يقود هذه الشعوب في الاتجاه الذي يحقق رغبات الاسياد ٠ لقد لمسنا ذلك بما فيه الكفاية في بريست ــ ليتوفسك ٠ ولكن اذا لم تلحق بنا في الغرب هزيمة شاملة فاننا لن ننسحب أيضا من هذه الاراضي ٠ أما اذا لحقت بنا الهزيمة بالحجم الذي يستطيع معه ذوو العقل أن يتنفسوا بحرية وأن تصبح كلمتهم مسموعة أكثر من كلمة ذوي الكروش الكبيرة فانه لن يبقى أمامنا في هذه الحالة ما نفعله هنا وسيتقرر مصير المناطق الشرقية هناك حيث يجري تنظيف ملابس الحرب المطلية بالدماء ٠ ففي هذه الحرب لا يوجد ــ حسب فهمي للأمور ــ سلام منفصل » ٠

خيم السكون لبضع لحظات على القاعة العارية الواسعة التي كانت تزينها على الجدار الرئيسي خارطة حربية كبيرة للجبهة الشرقية ومجموعة من مانشيتات الصحف اليومية والاسبوعية الصادرة في المناطق الشرقية وقد صفت على شكل مروحة ٠ أما الجداران الآخران فقد جرى تزيينهما بصورة للقيصر غليوم الثاني وقد وضع على كتفيه معطفاً من النوع الذي يرتديه الضباط وبصورة أخرى للمارشال فون هيندنبرغ بالخوذة والمعطف ٠

لقد كان كل واحد يعلم أن « كورت العابس رجل يتميز بالتفكير الهادىء

ورواية الوقائع الثابتة ، وكلهم ما زالوا يذكرون المحاضرة التي ألقاها في صيف ١٩١٧ في مدينة بياليستوك والتي أثبت فيها أنه لن يكون هناك بعد الحرب امبراطورية نمساوية مجرية لان انهيار النظام الملكي نتيجة لسياسة القمع ودمج القوميات أمر لا مفر منه • لقد كان الجميع يعرفون المحرر الصحفي « هيرته » بوجهه الخالي من أي تعبير وتفكيره المتجرد وأسلوبه النظيف الموضوعي • ولم يكن أحد يعلم ما اذا كان له قلب أم لا • وفي أثناء ذلك كانت تصل من النافذة المغلقة أصوات خطوات عسكرية لاحدى الوحدات العائدة لتوها من التدريب أو من نوبة الحراسة مارة على الطريق الرملي أمام مبنى فرع العمليات • الا أن أحداً من صف الضباط الثلاثة لم يحرك رأسه باتجاه الصوت •

قطع صف الضابط هاوف ذلك السكون المطلق وقال بصوت هادىء :

« مع أني لا أسلم بنظرياتك فاني أريد أن أعرف توقعاتك عمن سيأتي بعدنا الى هنا ؟ من سيفوز بالسباق اذا لم يكن تيسك ؟ » •

للمرة الاولى بدا وجه كورت العابس مكفهراً من وراء الطاولة التي كانت منضدة عليها أكداس الصحف بشكل مرتب •

« هذا السؤال يجدر بك يا عزيزي هاوف أن تلقيه على صاحبك رودولف شتاينر الذي يعرف في كتابه تاريخ الكون قراءة ما حدث وما يحدث وما سيحدث • لقد قلبنا الامور هنا رأساً على عقب بحيث لم تعد تستطيع التنبؤ بالمستقبل سوى نفس بريئة طاهرة كحمارة بلعم مثلا ، هذا اذا كنت تذكر بلعم • وفي كل الاحوال لن يأتي بعدنا شيء مما مهدنا له نحن • قد يأتي السيد لينين وقد يأتي السيد بيلسودسكي ـ من يتجرأ هنا لان يضحك ؟ » •

٣ ـ الضيف

نعم ، لقد كان صف الضابط فردي بوجهه الاسمر المصفر على حق • دهش برتين عندما دخل الى غرفته ووجد أمامه ضابطاً يقف الى النافذة يتأمل قمم أشجار

الزيزفون القائمة أمام البيت والتي خلفتها وراءها مدينة كوفنو والادارة الروسية • وكان لا بـد لانسان من نوع « برتـين » أن يجفل لمنظر شارات الرتب على الكتف والخوذة الفولاذية ، فقد عانى الكثير من أمثال هؤلاء الناس • ولكن وجه الرجل كان ينم عن ملامح صديق وكانت يده تضغط بحنان الصديق • وهنا صرخ برتين :

« وينفريد ! ما الذي جاء بك الى هنا بحق أسماء الشيطان الثلاثة ؟ » •

« سأقص عليك اليوم بعد الظهر أو في المساء أو قد لا أخبرك أبداً يا عزيزي » أجاب النقيب الشاب ، « ولكني أريد أن أقضي هذا اليوم عندك وأتمتع بالامن الذي يغمركم هنا • هل هذا ممكن ؟ » بالتأكيد كان ذلك ممكناً • فقـد كان مقر القيادة الشرقية يشبه ذلك البيت الألهي الذي قال عنـه ابن صاحب البيت بأنـه يحتوي شققاً كثيرة • وكان يكفي أن يحل نقيب من الفرع (٥) ضيفاً في كوفنو لمدة محدودة وأن يحجز غرفة في جناح الضباط رقم (٢) ويضع حقائبه هناك • فقد كان يعرف مهمته وله أن يفعل ، فيما تبقى له من الوقت ، ما شاء •

لقد فرضت قوانين الطبيعة ألا يتناول النقبـاء والافراد طعامهم على طاولة واحدة الا في ظروف خارقة كالهزات الارضية أو النكبات الحربية • لذلك لم يحضر وينفريد الى مسكن برتين الا في حوالي الساعة الثانية حيث وجد في انتظاره القهوة التي أعدها مضيفه بنفسه • واعتباراً من هذه اللحظة فقد نزع عن نفسه رتبـة النقيب والسترة التي تحمل الرتبة وراح يدخن غليونه ويجلس أو يستلقي على سرير برتين • وبقي هناك بصحبة كتاب طوال الوقت عندما قادت « ظروف الخدمة ذات الوتيرة الواحدة » ، حسب قول الشاعر ، صديقه من المقر العام الى مكان العمل •

كان مركز الفرع الصحفي يقع ، فيما مضى ، في وسط المدينة بالقرب مـن المركز الرئيسي حيث دار البلدية والكنيسة الكاثوليكية • ولكن بما أن قسماً من ضباط القيادة كان ذا حس مرهف ويهوى الجمال والطبيعة فقد كان لا بد من الهجرة من داخل المدينة الى خارجها • وهكذا صار الآن بامكان النقيب وينفريد الذي كان يتجول في غرفة برتين أو يخرج الى الشرفة الخشبية أن يظن نفسه في أحـد قصور

الاحلام على شرفة الطابق الثاني حيث تحيط به قمم أشجار التامول الحمراء وتمتد فوق الحاجز الخشبي أوراق الليلك ، حيث تقيم عناقيد الزهر الليلكي والابيض حفلة موسيقية عطرية تتنافس بهـا مع أغاني وصفير البلابل وأصوات العصافير الغاضبة • وهكذا فان المرء لن يجـد بالتأكيد عشاً أكثر طمأنينة من هـذا البيت الخشبي القائم على أطراف المدينة • وبينما كان وينفريد يذرع الشرفة جيئة وذهاباً والسيكارة باحدى يديه وفي الاخرى كتاب وضع أصبعه بـين صفحاته كـان يسأل نفسه عن أفضل مكان للقراءة : أهو هنا في الخارج على الكرسي أم في الداخل على السرير ، اذ كان في نيته أن يقرأ قصة مسلية ذات أسلوب رشيق كان قد وجدها بين كتب برتين واسمها «موتزارت في طريقه الى براغ» من تأليف الاديب والكاهن أدوارد موريكه الذي كان ينتمي الى نفس المقاطعة التي تنتمي اليها زوجته الحبيبة • وقد تذكر زوجته عندما كانت ترفع حاجبيها السوداوين الكثيفين كلما بحثت عبثاً عـن أحد كتبها المفضلة بين تلك الكتب التي كان هو أيضاً يحبها • وفي كل مرة كانت تكتشف بأنه لا يعرف الكتاب الذي تبحث عنه وتقول له بعتاب لطيف :

« ماذا قرأت اذن ؟ كم انتم غير مثقفين أيها البروسيون ! »

على أن القدر قد شاء ألا يستطيع هذه المرة أيضاً قراءة تلك القصة الشائقة فعندما وقف وينفريد في ظل قمم احدى الأشجار يتطلع حوله استرعى انتباهه فجأة لمعان برق آت من بعيد وبريق أبيض صغير وصورة الشمس وقد انعكست على سطح الماء • أكان يجري هناك نهر النييمن ؟ هل كان المرء يرى من هناك كامل المدينة التي انتشرت أسطحتها في الوادي أمامه ؟ نعم لقد كان هو • لابد وأنه يجري هناك ، ذلك التيار العظيم الذي رآه في أوضاع مختلفة أيـام كان مقـر عمله في مدينة كوفنو • ولكن لماذا خطرت بباله اليوم تلك الظروف التي تعرف فيها على هذا النهر لأول مرة؟ على الرغم من أنـه كان يقف هنا ويداه على حاجـز الشرفة الخشبي وسط الاغصان الخضراء يتمتع بدفء الصيف في وقت الأصيل فقد طغت عليه الذكرى وشردت بـه بعيداً خارج المدينة حينما كان الوقت في عنفوان الشتاء ، في تلك الأشهر البعيدة في بداية سنة ١٩١٨ ، تلك السنة الملأى بالأحداث القاسية • ان قوانين العقل الباطن

التي تحكم حياة الانسان قادرة أن تجمع في بعض الأحيان وفي فترة زمنية لا تتجاوز بضعة أنفاس أحداثا كانت متباعدة في عالم الواقع وممتدة عبر فترة زمنية أطول بكثير • نعم ، هكذا سارت الأمور في ذلك الحين وهكذا عاشها تماماً .

شارع عريض مستو يمر بين التلال عبر هذه الأراضي المكسوة بالثلوج • بعض الخطوط القليلة التي خلفتها الزحافات كانت تتقاطع مع الطريق ثم تتسلق تلة صغيرة ذات انحدار شديد • وقد تركت آثار أقدام المارة كذلك بعض الحفر الصغيرة داخل الثلج على طرف ذلك التكوين الجليدي الهائل • وحيثما سقطت أشعة الشمس ذاب جزء منه فاذا ما انقشعت عنه تجمد من جديد • لقد كانت آثار أقدام المارة توحي للمرء وكأن طيورا تركت آثارها على الارض وطارت الى السماء المسطحة الداكنة التي بدت مثل غطاء العلبة مرخية بثقلها فوق المس العريض • ومن الغريب أن وسط الشارع بقي خاليا وحافظ على بياض ثلجه دون أن تطأه قدم عدا بعض الآثار العميقة هنا وهناك حفرتها ثعلب يبحث عن فريسة أو إيّل هارب من بطش الصياد • وبعد أن كانت هذه الأرض ذات الروابي الكثيرة مكسوة بالأشجار والحشائش أصبحت اليوم جرداء لا تجد فيها الحيوانات أي مرعى أو ملجأ • وكان يخيم عليها تحت بريق الشتاء القارس سبات عميق ووحشة قاتلة • وحتى في وقت الظهر كان المرء لا يرى الا نادراً شخصا يمر من فوقها •

في هذه الطبيعة الشتوية ظهر شاب يسير بخطى خفيفة وهو يجتاز الرابية القريبة • كان وجهه يعكس غبطة الاجهاد الجسمي ويداه ملتصقتان على جنبيه بينما بدا شعره الأشقر الذي سرحه طبقاً لما يفرضه النظام العسكري ملتصقاً على رأسه الحليق في جزءه السفلي • كان الشاب يقفز بين الشجيرات بسرعة كبيرة مما جعل قطع الثلج تتطاير من على الأغصان ، وكان يبدو أهيف القوام في بزة الضابط الأنيقة التي تزينها شريطتان ملونتان وصليب فضي يميل الى السواد • كان الشاب يملأ صدره بنسيم شاط المنعش فتتورد وجنتاه وتلمع عيناه • انه نسخة سليمة من فصيلة الانسان بفرعها الألماني : فتي ، مجرب ، معتبر بين رؤسائه وقد جاءت الآن اللحظة التي سيثبت فيها قدرته على كتمان السر • فقد أنفق ساعات قبل الظهر

بوصفه مقرراً لأحد الاجتماعات السرية للغاية والتي حضرها رجال من ذوي الشأن الرفيع حيث أحضره معه عمه «ليحوف» لهذه الغاية ولم تكن رحلته هذه التي قطعها سيراً على الاقدام سوى محطة صغيرة الا أنها كانت بمثابة اعتراف من المسنين بقدرة الشباب • لذلك كان يقفز أثناء سيره مغتبطاً بنفسه غير مدرك للذعر والاندهاش الذي سببه للفئران ونمل الحقل • وبينما كان ينحدر من الرابية باحتراس كان يفكر في نفسه . سنة جديدة ، سنة قاسية •• قد يكون من الأفضل لو اصطحب معه قفازات وعصا •• سيتسلم ليخوف منصباً عالياً وسيرفع الى رتبة جنرال وسيكون مرافقه بالتأكيد في وضع جيد • لقد كان باول وينفريد قد رفع منذ فترة قصيرة الى رتبة نقيب مما زاد سعادته وتفاؤله •

وعندما سيخلع هذه البزة في الصيف حيث يكون السلام قد حل بالتأكيد فسيكون من حقه أن يحصل دون خجل على شهادة تثبت أنه قد اجتاز أسمك طبقات الأقدار التي عرفها التاريخ وخرج سها سليماً معافى ، وسوف يقال بأنه انسان محظوظ • لقد تعلم أشياء كثيرة وكانت بمجملها أشياء مفيدة ، هذا اذا قدر له أن يخرج حياً • ولقد كان أعظم هدف يضعه نصب عينيه كل يوم هو أن يعيش حتى الغد واذا أمكن حتى بعد غد • وفيما عدا ذلك فقد كان كل شيء يسبح في عالم المجهول ما عدا شيئاً واحداً وهو التصميم على ألا يهوي وأن يستمر في سبيل القضية التي يحملها • لذلك كان لابد له أن يكون دائماً على ثقة تامة بأنه يقف على أرض صلبة ، ليست على الأقل دون هذه الأرض صلابة ، حيث يسير الآن • وعندما يتحقق النصر يأتي دور الراحة والتأمل والاستيقاظ • واذا أضاف الانسان الى كل هذا امرأة اسمها بربه كانت قد نقلت مع مستشفى الميدان قبل ثلاثة أسابيع الى مدينة فيلنا في الخطوط الخلفية فان الدم يسري ولا شك بسرعة مضاعفة داخل العروق وتنطلق الأقدام من تلقاء نفسها في حركة نشيطة •

في نفس اللحظة يتعالى من خلف الرابية صوت جرس يدعو الى الطعام • ومع سماعه الصوت يطلق الشاب صيحة « هالو » ويدور الى الوراء • ويبدو أن حركته هذه كانت سريعة بعض الشيء الى جانب بعض كتل الثلج التي التصقت بنعل حذائه

فاذا به يتطلع الى السماء مندهشاً عندما زلت قدمه وسقط بقوة فوق الثلج • ومع سقوطه كشطت يداه طبقة الثلج من عـلى الأرض واذا به يكتشف أنه يجلس عـلى الجليد • انه يجلس على الجليد الأسود اللامـع الذي يكسو صفحة النهـر الملساء في بعض أجزائها والخشنة في أجزاءها الأخرى بسبب تجمد الثلج الذائب فوقهـا • فالنقيب ويغفريد كان يجلس اذن على نهر النييمن • ولم يكن أحـد غـير المهندس الشتاء قد شق عبر الأراضي المحيطة هـذا الطريق الاصطناعي بكل هـذا الاتساع والتعرجات الخفية وهو يمر وسط مثل هـذا القفر الموحش • لقد كانت كراسني دفور تقع على نهر النييمن وهذا ما يعرفه كل طفل في المنطقة ، لذلك هز وينفريد رأسه مستغرباً نسيانه لهذه الحقيقة وبدت ابتسامة على شفتيه وهو يخرج من جيبه سكيناً صغيراً ليكشط به عن نعل حذائه كتل الثلج التي تسببت في سقوطه • وبينما كان يعمل ذلك كان يقول في نفسه : عجباً اننا نجلس باطمئنان على قشرة يجري تحتها تيار صاخب • هناك ماء شديد البرودة يمر تحت إليتي ، انه ماء أسود ويعلم الله كم هو عميق • لابد وان تكون هنا في الأسفل أسماك كبيرة وقد تكون احداها تسبح مع التيار في هـذه اللحظة تحت قدمي تبحث عن أقرب ثقب للتنفس • انني أجـزم بوجود مثل هـذا الثقب في مكان مـا في الجليد ، الا أن القشرة صلبة وتستطيع أن تحملنا اليوم وغداً • واذا أردنا تعبيراً رمزياً فانها ستحملنا لعدة أجيال • هل هناك أحد يبلغ به الوهم بأن القرارات السياسية التي يناقشونها ويصدرونها هنا في الداخل ستدوم أكثر من ثلاثـة أو أربعة أجيال ؟ ان السادة داخـل الغرف الدافئة والذين سأجلس الآن بسرعة الى جانبهم يفكرون قبل الطعام بأمور أبدية ولكن من يدري ؟ ومن يضمن ؟ ومن يتنبأ ؟ نعم ، فكـر بكل هذه الأمور بينما كـان يتسلق الرابية عائداً الى القصر • كم مضى على ذلك ؟ أقـل من ستة أشهر • والآن لـم يعد تفكيره يتضمن مثل هذه العبارات المؤكدة ولم يعد يفكر مطلقاً بالأجيال • لقد بدا له كل شيء مريباً • لقد بدا له أن ما تبقى أمامه من الرحلة ليس الا انحداراً الى الأسفل وأنه أشبه بمن يقف مترنحاً عـلى جليدية تسير فوق نهر غزير لا تحد تدفقه أيـة حواجز • وبلوعة وحسد تذكر طريق البيت في السابق وتذكر المرافق الذي لم تكن تثقله الهموم ، تذكر باول ويغفريد كما كان في الماضي • ثم يعود وهو يفرز أقدامه

في الحفر التي خلفهـا في الثلج قبل قليل ويتسلق الرابية ويتوارى بين الأشجار ٠

في أحد المنخفضات كـان يتصاعد من المداخن دخان أزرق وأسود من الحطب والفحم المحترق ، وقـد ساعدت حرارة هذه المداخن حرارة الشمس في اذابة الثلج على الجانب الجنوبي لأسطحة البيوت ٠ فقد كانت تقع هناك قرية صغيرة قوامهـا بعض البيوت المبنية من القرميد على صف واحـد تفصلها عن الحقول التي أمامهـا بناية كبيرة واسعة وكانت حواجز الأسلاك الشائكة تكمل الجدران القديمة ويتجول أمامها حراس يرتدون معاطف رمادية وخوذ رمادية أيضاً بينما كان مدفعان قديمان يشيران الى أهمية البناء الذي يعلوه ملحق طويل فوق بابه الرئيسي ٠ لقد بدا هـذا البيت المنخفض الطويل وكأنـه ينتظر الربيع الذي سوف يزيل ذلك الهام الأبيض والشارعين الاصطناعيين ٠ نعم ، سوف يختفي هـذان الشارعان لتظهر الحقيقة ، حقيقة أنهما مياه متجمدة ٠ نهر النييمن ونهر نيفيا ترا الصغير ٠ أما البيت فاسمه الدار الحمراء ، كراسني دفور باللغة السلافية ، وهو الآن مقر القائد الأعلى للجبهة الشرقية وصاحب السمو الملكي المارشال ليوبولد أمير بافاريا٠كانت شجرة الزيزفون العتيقة عارية ذات لمعان أسود ترسل أغصانها باتجاه السماء . وكانت مياه النييمن تتدفق تحت قشرة الجليد باتجاه الشمال الغربي ، وكانت جدران « كراسني دفور » دون أن تكترث بالحرب والانتصارات تؤوي بـين جنباتها الجنس البشري الضعيف المتعطش للسلطة والذي تطارده بسببها على هـذه الأرض نار متوهجة من الدوافع الغامضة ٠ يعود بناء برج قصر « كراسني دفـور » الى عهود الاقطاع عندما طـرد الفرسان الألمان أمراء ليتوانيا الأصليين واستولوا على خيرات وعرق الفلاحين ٠ومنذ ذلك الوقت ملأت جنبات هذا القصر لغات كثيرة ، والآن كان دور اللغة الألمانية ٠ ولكن الجدران نفسها تغوص عميقاً في الأرض الخرساء تحمل السقوف الصامتة تحت السماء الصامتة تنتظر ما ستتكشف عنه الأيام ٠

دخل باول ويمفريد لاهثا من أحد الابواب الخلفية حيث يستطيع ثانية أن يختزل بكل انتباه ما يدور في الجلسة من مناقشات ٠ ولكن ما أشهى رائحة الطعام التي تنطلق من المطبخ ! لقد كان لعابه يسيل من فمه ٠ يبدو أنهم قد ذبحوا اليوم خنزيراً أو اصطادوا بعض الارانب أو الغزلان ، اذ ان الامير يشعر بسرور بالغ

عندما يستطيب ضيوفه أنواع الطعام الذي يقدمه لهم · وهكذا اجتاز الممر الطويل في الوقت الذي كان الحجاب يحملون أصناف الطعام من داخل المطبخ ·· انه لم يكن يعلم أن كل خطوة يخطوها كانت ترفعه الى مرتبة جديدة ، الى معرفة الحياة كما هي على حقيقتها والى خبرات لم يكن مهيأ لها على الاطلاق ·

نعم هكذا سارت الامور في ذلك الحين ، كانت السيكارة التي بيده قد احترقت حتى نهايتها ورماها على الارض · لقد حل الصيف ولم يتحقق السلام بعد · مما لا شك فيه أنه قد انتهى كل شيء هنا ، ولكن هناك في الغرب ، كيف تبدو الامور ؟ وفي المانيا أيضاً ، في الوطن الذي أتى منه ؟ كم كشفت له المهمة التي حملته الى برلين من خفايا كثيرة ؟ ثم في طريق العودة عبر فيرتمبرغ ؟ لا ، انه لم يستطع أن يقرأ ما كتبه ذلك الكاهن في الماضي · لقد كانت الذكريات تتصارع في رأسه كما تتصارع قطع الثلج في نهر غرين حينما تصطدم ببعضها وتتكسر وتتمرقع · لا بد أن يرسم لنفسه طريقاً ، ولا بد أن يمشي ويفكر · انه لم يعد نفس الشخص الذي كان في السابق · عندما دخل الى غرفة برتين ووضع الكتاب على الطاولة وأعد نفسه للخروج · ثم ضغط القبعة على رأسه وهبط السلم الخشبي محدثاً قرقعة قوية وغادر المبنى باتجاه الفصاء المسيح · وعلى محاذاة الحقول كان يمتد شارع معبد بصورة سيئة في بعض أجزائه وبقي دون تعبيد في الاجزاء الاخرى ، لكن عربات الخيول زادته اتساعاً في كل أجزائه · لقد كان يعرف المنطقة المحيطة بمدينة كوفنو بعض الشيء واذا ضل طريقه فسوف يستهدي بأبراج المدينة وبقباب الكاتدرائية الروسية التي كانت تبرز بلونها الذهبي بين قمم الاشجار العالية · ماذا سيحدث ؟ كيف ينبغي له أن يتصرف ؟ ماذا بقي من قناعاته التي كانت قبل نصف سنة ، توجه خطواته بثقة كبيرة ؟ أين صار الحق وأين مكانه ؟ هل من الضروري تحقيق نصر كامل حتى في الجبهة الغربية وهل من الضروري من أجل هذا الهدف الاستجابة لرغبات الجماهير الالمانية في تحقيق الديمقراطية حسبما تطالب الاغلبية الساحقة من الشعب ؟ أو أن من الواجب لتحقيق النصر النهائي اضطهاد هذه الجماهير ولجم لسانها بكل الوسائل حتى لا يتشجع العدو هناك على الطرف المقابل ؟ قطع غصناً من أجمة بجانب الطريق وعراه من أوراقه بأن مرره بين ابهامه وراحة يده ثم ضرب

به الهواء • من هو حتى يكلف بهذه المهام ؟ الم يكن ، بحق أسماء الشيطان الثلاثة ، أخف وطأة بكثير ألا يعرف شيئاً عن كل هذه الامور ؟ الا يسمي له أن ينصاع لتلك الرغبة بأن يعود ضابطاً خلي الفكر منسجماً مع من حوله من السادة ؟ انه يريد أن يذهب الآن ، لا شيء الا أن يطلق قدميه ! ويتنفس ثم لا يفكر • وعلى الجانب الايسر من الطريق كانت حقول الجاودار تتمايل حتى لتكاد سنابلها العالية تلامس وجهه بينما كانت نظراته تمر من فوقها الى بعيد • ثم قطف سنبلة ومصع حباتها : لقد كان طعمها حلواً بين لسانه وأسنانه ثم لفظ القشر الذي تبقى في فمه • لا ، ليس من حقه أن يقاوم ولا أن يتنكر لقلبه المتيقظ ودماغه الذي خلق للتفكير • وعندما يكون في المساء قد شرب مع الرجال في فرع الصحافة زجاجة الخمر التي أحضرها معه فمن الممكن أن يكون قد حقق تقدماً مع نفسه وحصل على الوضوح الفكري اللازم ووصل الى قاعدة صلبة • فالحقيقة تتألف من طوابق كثيرة وليس مسموحاً لبعض الناس أن يهبطوا من جديد الى تلك الطوابق التي تجاوزوها • ان الطرق الصيفية أيضاً تمضي بالانسان الى بعيد الا أن لها جانباً ايجابياً فهي سواء كانت رملاً ناعماً أو أرضاً صلبة فانها لا تذوب • ومهما كان الامر . لا خوف الآن من وجود قطع الجليد على سطح النهر •

ترجمة : د• أحمد الحمو

لماذا نقرأ ارنولد تسفايغ ؟ ARNOLD ZWEIG

عرض وتحليل

كاتب قصة « تصدع الجليد » من أصل يهودي الماني وقع في بداية حياته في حبائل الصهيونية ثم انقلب عليها عندما تكشف له زيفها وتآمرها على مصائر الشعوب • ومنذ ذلك الوقت كرس أدبه الرفيع لفضح السياسات الامبريالية والحروب الاستعمارية •

ولد ارنولد تسفايغ(١) في ١٠ تشرين الثاني ١٨٨٧ في سيليزيا بألمانيا • وبدأ أولى محاولاته الادبية عام ١٩٠٦ عندما كان لا يزال طالباً يتنقل بين جامعات بريسلاو ، ميونيخ ، برلين وغيرها من جامعات المانيا حيث درس الادب الالماني والانكليزي والفرنسي الى جانب دراسة التاريخ والفلسفة وعلم النفس والاقتصاد وتاريخ الفن • وعندما تسلم النازيون دفة الحكم في المانيا هاجر من بلده الاصلي وتنقل بين عدة دول ومنها فرنسا واستقر لفترة من الزمن في مدينة ساناري-سور-مير التي كانت في ذلك الحين مركزاً للكتّاب المناهضين للفاشية الذين كانوا بسبب تطلعاتهم الانسانية على صراع دائم مع المنظمات الصهيونية في فرنسا •

في عام ١٩٥٠ حصل على الجائزة الوطنية لجمهورية المانيا الديمقراطية وتسلم لمدة ثلاث سنوات منصب رئيس « الاكاديمية الالمانية للفنون » الى جانب كونه عضواً في مجلس الشعب الالماني منذ تأسيسه في عام ١٩٤٩ وحتى عام ١٩٦٧ • كذلك فانه يشغل منصب عضو في مجلس السلم العالمي • في عام ١٩٥٢ حصل على درجة الدكتوراه من جامعة لايبزيغ كما حصل في عام ١٩٥٨ على جائزة لينين للسلام •

مرّ الاديب تسفايغ بأطوار مختلفة قبل أن يعتنق الفكرة الاشتراكية • فقد

---

(١) لا يمت بصلة قرابة للاديب الالماني المعروف اشتفان تسفايغ

سحرته في بداية حياته فلسفة نيتشه والكانتية الجديدة ثم انضم الى الحركة الصهيونية في مراحلها الاولى وهاجر الى فلسطين • لكنه حين رأى بأم عينيه الاعمال الارهابية التي كانت تقوم بها المنظمات الصهيونية الارهابية ضد شعب فلسطين انقلب عليها وعاد الى المانيا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية •

ينظر تسفايغ الى الفن نظرة واقعيـة ويرى أن مهمته تنحصر في خدمة تطور المجتمع • لذلك فقد رفض الحرب وهاجم القوى التي تتسبب في اشعالها • وهكذا فان أعماله الادبية تشكل محاولة كبرى لفهم العالم وقوانينه وقابليته للتغير، وذلك من خلال حصول الانسان على المعرفة واكتشاف الحقائق • وفي كل أعماله الادبيـة تقريباً نواجه موضوع اكتشاف الانسان المثقف لزيف الفلسفة البورجوازية وتآمرها على مصالح الشعوب • ويتم هذا الاكتشاف عن طريق معاناة الحروب والكوارث التي تتسبب بها الطبقة البورجوازية الحاكمـة •

لقد تركت الحرب العالمية الاولى التي شارك بها بشكل مباشر أثراً كبيراً على تطوره الادبي والفكري • فقد كشفت له حقائق كثيرة كان يجهلها شأنه في ذلك شأن النقيب وينفريد الذي « لم يعد تفكيره يتضمن مثل هـذه العبارات المؤكدة ••• لقد بدا له كل شيء مريباً » • كذلك فقد بدأ يكتشف من خلال هذه الحرب الآلية التي يسير بها تطور المجتمع وأن هذا التطور عملية معقدة متشابكة • فالضابط الشاب وينفريد الذي أدى سقوطه الى ازاحة طبقة الثلج الهشة التي كانت تخفي عنه الحقيقة يكتشف فجأة أنه يقف على مجرد طبقة من الجليد : « عجباً اننا نجلس باطمئنان على قشرة يجري تحتها تيار صاخب » •

يعتمد تسفايغ في أسلوبه الروائي على نظرية «القبض على حسك السمك» التي يلخصها بريخت في أعمال تسفايغ بهذه العبارات :

« أمامنا هنـا صياغة أو تقشير قصة ما بصورة تدريجية يكشف لنـا الكاتب مغزاها ببطء وتؤدة في الوقت الذي يلعب فيه بكل رشاقة بمخاوف وآمال القارىء • انه ينثر هنا وهناك آراءه ، انما بأسلوب مرح » •

على أن نظرية «القبض على حسك السمك» لا يطبقها فقط في كل عمل أدبي على حدة وانما أيضاً على نتاجه الادبي ككل ، اذ أن رواياته تشكل سلسلة كبيرة تتصل فيها كل حلقة بالاخرى ليعرض من خلالها رأيه كاملا · وهكذا فان القصة التي أمامنا « تصدع الجليد » تشكل الحلقة الاخيرة حتى الآن من بين مجموعة الروايات التي بدأها في عام ١٩٢٧ برواية « الخلاف حول السرجنت غريشا » · وقد أطلق على كامل المجموعة اسم « حرب الرجال البيض الكبرى » · وتتصف هذه الروايات جميعها بأن الاديب ـ كما يقول هو نفسه ـ لا يعالج سوى الشخصيات والاحداث التي ترتبط مباشرة بمشاهداته الشخصية مما يعطيها مضامين حقيقية وقربا كبيراً من الواقـع · والفكرة الاساسية التي تواجههـا في كل هـذه الروايات هي فكرة « العدالة المسحوقة » واكتشافها من جانب المثقفين ذوي النشأة البورجوازية ممـا يجعلهم يتخلون عن مواقعهم السابقة المريبة وينضمون الى حركة تحرر المسحوقين · وقد عبر تسفايغ عن ذلك بقوله ان أعماله « وثيقة أدبية حول الانتقال من الامبريالية الى عصر الاشتراكية » ·

وبالفعل ان ما يرويه لنا في قصة « تصدع الجليد » قد عاش أحداثه بنفسه في الحرب العالمية الاولى · فقد سيق عام ١٩١٥ الى الخدمة في الجيش وعمل اعتباراً من منتصف عام ١٩١٧ في فرع الصحافة بمقر القيادة الالمانية العليا للجبهة الشرقية في مدينة بياليستوك وبعدها في مدينة كوفنو · واذا كنا نلمح في هذه القصة تطوراً فكرياً وسياسياً متشابهاً لدى معظم أبطالها بحيث يصبحون في النهاية من المناوئين للحروب الاستعمارية فان الشخصية التي يختفي وراءها الكاتب في كل رواياته هي شخصية برتين كنموذج للمثقف الذي يؤمن بالمثالية والذي يجهل حقيقة العالم في بداية الامر ثم يكتشف خطوة خطوة كيف تصنع الحروب · فعندما يسأله فردي في قصة « تصدع الجليد » عما ينوي فعله اذا مثل أمام لجنة الفرز مرة أخرى يجيب بأنه لا يتوقع لنفسه معاملة خاصة · لكنه يسأل صديقه بعد برهة ما اذا كانت يده تطال أحياناً الختم الرسمي · وبالطبع فان فردي لا يفوته ما يكمن من قصد وراء هذا السؤال ، اذ أن برتين قد بدأ يدرك الامور على حقيقتها بالتدريج ·

يقول تسفايغ بأنه قد هدف من وراء هذه القصة الى اثبات « ان المجتمع الذي يقوم في أساسه على الحرب والاتجار بالحرب لا بد وأن ينهار » . وهو يشير بذلك الى الدولة الصهيونية في فلسطين ولو أنه لا يذكرها بالاسم ، لكن كثيراً من تصريحات شخصيات القصة تؤكـد ذلك :

لقد قلنا في البداية بأن أرنولد تسفايغ قـد انضم الى الحركة الصهيونية في مراحلها الاولى اعتقاداً منه بأنها سوف تنقذ يهود أوربا من الاضطهاد الذي كانوا يتعرضون له وذلك عن طريق اقامة كيـان قومي مستقل لهم واعطائهم حق تقرير المصير . لكنه اكتشف فيما بعد أن الحركة الصهيونية تتآمر على مصائر الشعوب وعلى مصير اليهود بالذات عن طريق اطلاق الشعارات التقدمية التي كانت منتشرة في أوربا آنذاك ومن ثم افراغها من مضامينها الحقيقية . وفي ذلك يقول تسفايغ على لسان أحد أبطال القصة وهو صف الضابط هيرته :

« لقد ثبت أنهم يستطيعون حتى اعطاء الشعوب بنادق وأن يطلقوا اليها تقرير مصيرها : ولكن بدون التوجيـه اللازم فان الشعوب لن تستطيـع حتى التعرف الى الاتجاه الذي ينبغي لها أن تفكر فيه. أما التوجيه ـ وهذا ما ضمنه السادة لمصلحتهم ـ فانه يقود هذه الشعوب في الاتجاه الذي يحقق رغبات السادة ... » .

لقد عاش تسفايغ هذا التضليل بنفسه ووقع لفترة من الزمن ضحية له . فقد اكتشف أن زعماء الصهيونية يسخرون اليهود لمصالحهم الخاصة من أجل زيادة أرباحهم وثرواتهم . وهكذا يقول على لسان المصور فردي :

« لقد خرجنا بكل غباء الى الحرب . أما الآن فقد تعلمنا ان نفكر ... » .

ثم يتابـع ويقول :

« لقد أكلنا ما يكفي من هذا الروث ... أتريد أن تنفق كالدواب من أجل السيد شيفتسان ؟ هل الاهداف العليا لاصحاب الملايين ، أصحاب المصانع الحربية عزيزة على قلبك الى هذا الحـد ؟ » .

حتى برتين صاحب التفكير المثالي بدأ أيضا يشك بحقيقة نوايا الزعماء من خلال تلقين الناس قسراً أفكاراً لا يقبلها أولو التفكير السليم في الظروف العادية • فهو يريد فترة من الراحة ليناقش مع نفسه « ما أدخلوه في رأسي قسراً من أفكار » • ولو كانت هذه الافكار انسانية ومنطقية لما كان هناك من حاجة لان يلقنوها للناس بالاكراه • وهذا بالتأكيد ما دأبت عليه المنظمات الصهيونية •

بما أن أحداث القصة تدور ابان الحرب العالمية الاولى فقد عمد الكاتب الى ايراد أمثلة تاريخية تعود الى تلك الحقبة من الزمن للتدليل على آرائه • ان الدولة التي أقامها الصهاينة على أرض فلسطين زائلة لا محالة ، ولقد اكتشف تسفايغ في وقت مبكر نسبياً أن الدولة الصهيونية في فلسطين مكرسة بكل مؤسساتها لخدمة الاوربيين من اليهود وأنها تمارس سياسة القمع لا ضد عرب فلسطين وحسب بل أيضاً ضد اليهود الشرقيين مما جعل التعايش بينهم أمرا مستحيلا تظهر حقيقته لدى بروز أية أزمة داخل الكيان الصهيوني • وهذا الواقع سيجعل « انهيار النظام ••• أمراً لا مفر منه » كما أثبت ذلك صف الضابط أو الصحفي هيرته •

في مجال الدعاية تعمد الدول الاستعمارية ومنها ــ اسرائيل ــ الى تشويه الحقائق • وقد أعطى تسفايغ مثالاً واقعياً على ذلك : فالقيادة الالمانية التي شوهت قبة الدير الاثرية وألحقت بالمبنى من جراء ذلك أضراراً بالغة تتنصل الآن من مسؤولية هذا العمل البربري :

« ان مسؤولية الحاق الضرر بهذه التحفة الحضارية الثمينة تقع على عاتق تلك الدول التي دفعتنا عام ١٩١٤ الى اعلان الحرب والتي ترفض منذ تشرين الثاني الماضي وقف اطلاق النار وعقد الصلح ••• » •

الا يذكر هذا بادعاء ــ اسرائيل ــ عدم مسؤوليتها عن طرد عرب فلسطين من ديارهم والقاء التبعة على الدول العربية لانها حسب منطق ــ اسرائيل ــ قد أعلنت الحرب على الدولة الصهيونية؟ الا أن الكذب شرف في نظر الدعاية الاستعمارية، ألم يكن الرومان والعبريون والاغريق يعتبرون ذلك ؟ واذا كان الامر على هذا الحال فان تضليل الرأي العام قد صار أمراً مستساغاً لديها بل وأخلاقياً أيضاً وتأمر به

إلهة الاغريق بالاس أثينا ! كذلك لا مانع لدى المعتدي من أن يلبس ثوب المسكنة اذا كان يعود عليه بالمصلحة : فالرايخ الالماني بريء ولا يريد سوى الدفاع عن نفسه ۰ واذا كان الاطفال يتعرضون للجوع فان تبعة ذلك لا تقع على عاتق سياسة الرايخ العدوانية وانما على عاتق أولئك الاعداء الاشرار الذين قطعوا عنه طرق الامداد ! وهكذا فان ــ اسرائيل ــ هي ذلك الحمل الوديع الذي يحتل أراضي سيناء في عام ١٩٥٦ لان مصر لا تريد أن تعطيه منفذاً على البحر الاحمر ۰ وعليه فان مصر هي المعتدية على الدولة الصهيونية البريئة !

وطالما أن الامر على هذه الحال فما هو الحل ؟ وأين طريق الخلاص ؟

يكمن الحل في نظر تسفايغ في منع الدول الاستعمارية من شن حروب خاطفة تحقق فيها مكاسب سريعة واذا أشعلت نار الحرب فعلى المعتدى عليهم أن يطيلوا أمد هذه الحرب ۰ هذا هو الجانب الاول من الحل ، والجانب الثاني يكمن في الحاق هزيمة منكرة بالمعتدين تقصم ظهورهم ۰

فطالما أن الدول الاستعمارية تحقق انتصارات رخيصة في حروب خاطفة فان شعوب هذه الدول لن تفطن الى حقيقة اللعبة التي يمارسها حكامها عليها لان هذه الشعوب لن تعاني في مثل هذه الحالة بما يكفي لتستخدم تفكيرها وتنقلب بالتالي على حكامها ۰ فالمصور فردي قد أدرك اللعبة القذرة عندما عز النصر وطال أمد الحرب :

« هذه الحرب قاربت الآن على نهاية عامها الرابع ۰ لقد خرجنا بكل غباء الى الحرب ۰ أما الآن فقد تعلمنا أن نفكر ۰۰۰ » ۰

كذلك فان برتين صاحب التفكير المثالي والنشأة البورجوازية قد بدأت الشكوك تساوره أيضاً :

« لم يتحقق النصر ، ليس بعد ! من يدري اذا كان سيتحقق في يوم من الايام ؟ » ونفس الوساوس تقلق بال النقيب وينفريد ۰ لقد « بدا له كل شيء مريبا ۰۰۰ وانه أشبه بمن يقف مترنحا على جليدية تسير فوق نهر غزير لا تحد

تدفقه أية حواجز » • لقد أدركوا أن أسيادهم قد وضعوهم فوق طبقة من الامان الوهمي الذي يغطي حقيقة القاع العميق الاسود البارد وأنهم مهددون في كل لحظة بالسقوط فيه •

في حديث مع الزملاء في فرع الصحافة يصرح صف الضابط ميرته بأنه لم يعد يؤمن بغير الهزيمة ، « هزيمة الخلاص » • ورغبته في هزيمة بلاده لا تنبع عن عدم مبالاة بمصير شعبه بل عن تمرد على الحكام الخونة الذين يتلاعبون بمصير شعبهم انطلاقاً من مصالحهم الذاتية • وهو اذ يؤمن بهذه الهزيمة فانه يريد أن يحذو حذو الجنود الروس الذين استجابوا لنداء الثورة ورفضوا أن يقاتلوا من أجل حفنة من المستغلين وتركوا مهمة خوض الحرب « لذوي السراويل العسكرية الضيقة الانيقة » حسب وصف ميرته لهم • وهؤلاء السادة المستغلون لن يفكروا بالسلام « اذا لم تنزل العصي » على رؤوسهم بحيث « يخرج الدخان » من جلودهم • انهم لن يتركوا الاراضي التي احتلوها « بمحض ارادتهم » • وهزيمتهم قد أصبحت في عصر تحرر الشعوب أمراً مؤكداً • اذ ليس على الشعوب إلا أن تصمم على التحرر والخلاص وألا تبهرها الانتصارات الزائفة التي يحققها أعداء الشعوب لفترات محدودة • « مؤقتاً ما زلنا ••• نسجل انتصارات » • ولكن : « قبل أن تنفجر فقاعة الصابون لا بد لها وأن تتسع أكثر فأكثر وتعطي بريقاً جميلاً » • وعندما تنفجر فقاعة الصابون وتميد الارض تحت أقدام أصحاب « الكروش » ، عندها يصبح المجال مفتوحاً أمام « ذوي العقل » الذين يعملون بوحي من مصالح شعبهم :

« ••• أما اذا لحقت بنا الهزيمة بالحجم الذي يستطيع معه ذوو العقل أن يتنفسوا بحرية وأن تصبح كلمتهم مسموعة أكثر من كلمة ذوي الكروش الكبيرة فانه لن يبقى أمامنا في هذه الحالة ما نفعله هنا » لان الشعوب اذا تسلمت ناصية أمرها بيدها فهي لن تقر العدوان واحتلال الاراضي بالقوة •

د• أحمد الحمو

التراجيديا الاغريقية القديمة

بقلم : ف . يارخو
ترجمة : هاشم حمادي

خلال ربع القرن الاخير ظهرت عشرات الكتب ومئات الدراسات المكرسة للتراجيديا الاغريقية القديمة ، التي تلقي الاضواء من مختلف الآراء ووجهات النظر ، على القضايا الجمالية العامة الاساسية لهذا الشكل من أشكال الادب ، وعلى المسائل الخاصة في مجال تفسير وفهم النصوص ، وحتى على اهمية بعض الكلمات والعبارات(١) . ولما كانت هذه الابحاث تستخدم ـ بدورها ـ ما توصلت اليه أجيال العلماء السابقة ، فانه قد يبدو أن كل شيء يجب أن يكون واضحا بينا ، بالنسبة لكل تراجيديا على حدة ولهذا الشكل من أشكال الادب ككل . ولكن الواقع أن الامر ليس كما ينبغي . ففي ابحاث النقد الادبي والجمالي السوفياتي والاجنبي (على الاغلب في الابحاث ذات الطابع العام) لايزال يوجد مقدار غير قليل من التعامل البالي ، الذي يزيف الوجه الحقيقي للتراجيديا الاغريقية القديمة . وسبب هذا التزييف واضح تاريخيا ، لانه يكمن بالذات ، في أنه يكون القوة والاهمية التي لا تزول لافضل كنوز هذا الفن : في حيويتها بالنسبة للشعوب والعصور التي لا تربطها بعالم الاغريق القدماء روابط تاريخية مباشرة . ومن السخافة أن نلوم انسان الوقت الراهن على كونه يدرك الادب القديم ، انطلاقا من نظرته هو الى الحياة ، ومن تجربته التاريخية ، وحاجاته الجمالية . ولكن من الواضح أيضا أن الادراك الذاتي للتراجيديا القديمة يجعل كل عصر يرفدها بمضمون كان من المستحيل ظهوره ـ موضوعيا ـ في الظرف التاريخي المعين ، الذي رافق ظهورها .

ففي « بروميثيه » إسخيلوس نسمع الضجيج الساخط لطغيان « ريفس » ، ونستعد لان نضع إسخيلوس اول قائمة الملحدين ، ولكن كان من شأن « ابي التراجيديا » ، المعروف بتدينه العميق ، أن يصاب بالذعر لهذه السمعة . وفي « أنتيغونا » « سوفوكليس » عثر « هيغل » على التعبير الكلاسيكي للنزاع الابدي بين البداية العائلية (الاسرية)وبداية الدولة ، ولكن سوفوكليس نفسه ، والاثينيين ، الذين شاهدوا تراجيديته هذه ، كانوا سيصابون بالدهشة اذ يعرفون أن بالامكان تعارض هذين المفهومين . ومصير « ميديا » يوريبيدس سيثير ـ حتما ـ في المشاهد المعاصر الكره لـ « ياسون » الذي يحب المناصب ويفتقد الى الشرف ، ولكن اثينيي القرن الخامس ق.م. كانوا يعرفون جيدا الدور الرهيب الذي يهدد ابناء الغريب ،

لا سيما وانهم ثمرة الزواج ب « بربرية » ، ومن المحتمل انهم كانوا ينظرون الى مطامح «ياسون» بشكل يختلف عن نظرتنا نحن اليها.

وعلى الرغم من ان مثل هذا « التقدم » في النظرة الى التراجيديا الاغريقية القديمة واضح تماما ، لكل من يهتم بها سواء في الدراسة أو الابحاث او المقارنة ، فان من الضروري ان يبقى على ما هو عليه في الواقع ، اي حقائق من الفلسفة وعلم الجمال وعلم الاخلاق للوقت الجديد. ومن الخطأ ان ننقل الابحاث التاريخية ـ الادبية لتراجيديا إسخيلوس او سوفوكليس تصوراتنا نحن عن العالم والدين والاخلاق : يقول ف.إ. لينين : « ... لا تعزوا الى القدماء « تطوراً » في افكارهم ، نفهمه نحن، ولكنه لم يكن موجودا لديهم في الواقع »(٢).

ومع ذلك فان العديد من كتب النقد الادبي العام ، وفي مختلف التقديرات والاقوال حول التراجيديا الاغريقية القديمة ، لا تزال غنية بالتصورات ، المأخوذة ، ليس من البنية الداخلية ل « الملك اوديب » او « انتيغونا » بل من التقييمات الجمالية ، العائدة الى عباقرة ، ولكنهم من القرن التاسع عشر ـ مثل هيغل ، او اوغست شليغيل . وكمعيار لكل ما هو « تراجيدي » ، وكنقطة انطلاق في التحليل تؤخذ ـ عادة ـ تراجيديا شكسبير والكثير المناسب ، دون شك ، لتراجيديا (النهضة) المتأخرة ينقل الى تراجيديا عصر بريكليس . وتكون النتيجة انه غالبا ما يتبين ان مضمون شخصيات اوديب ، اوريست ، الكترا ، تحدده فكرة القدر ، المسلط على وعي المسرحيين القدماء . ومنذ عهد قريب كتب احد النقاد المعروفين ، معلقا على دور القدر في الابداع المعاصر يقول : « ان الابطال القدماء يريدون الاختباء من القدر ، يهربون منه ، ولكنهم ينفذون خطة وضعت لهم مسبقا »(٣) . فمن هم هؤلاء الابطال (بالجمع) الذين يعنيهم الكاتب في رأيه هذا ، اذا كان اوديب سوفوكليس ، ضمن حدود التراجيديا ، لم يقم باية محاولة ل « الاختباء من القدر » ؟

او ، مثلا ، « الذنب التراجيدي » المعروف الذي يعزى الى اوديب ، او بروميثيه ، او انتيغونا ، والذي يجدونه في كل شيء ! فيتهمون اوديب ـ مثلا ـ إما بحرارة المزاج الزائدة ، او بالشك الاجرامي ، او بعدم الرغبة بالاصغاء الى النصائح الخيرة او بالاستخفاف بالتنبؤات الالهية ، على الرغم من ان كل هذه التهم لا تمت بصلة الى ما حدث مع اوديب ، قبل ٢٠ عاما من بداية الاحداث في تراجيديا سوفوكليس .

واخيرا فان التصور حول الجوقة في التراجيديا القديمة ك « متفرج مثالي » او ك « صوت الشعب » لا يزال قائما . وفي « هوإيفوري » سوفوكليس يشترك هذا « المتفرج المثالي » في المؤامرة ضد قتلة اغاممنون ، اما في « يفميتيلي » فيصبح ممثلا نشيطا ، كما في « ضارعات » إسخيلوس نفسه. صحيح ان « صوت الشعب » هذا في «اجاكس» سوفوكليس يتوجه نحو البحث عن البطل ، المهدد بالخطر ، اما في « انتيغونا » وخاصة في « الملك اوديب » فيشارك بشكل حيوي في مصير البلاط الملكي ـ وعلى كل حال فان المعادلة المريحة التي ظهرت في الماضي ، لاتزال تعيش حياتها المستقلة .

ومن اجل الوقوف في وجه الضياع والاخطاء المترسخة وفي وجه التقييمات البالية او المعاصرة توجد وسيلة وحيدة ـ التحليل الموضوعي لذلك المضمون التاريخي المحدد الذي انعكس في المغزى الفكري للمسرحي الاغريقي، وفي ترجمة هذه الفكرة الى عالم الواقع . ونحن لا نريد ـ بالطبع ـ ان نعطي في حدود هذه الدراسة القصيرة جوابا على العديد من الاسئلة ، التي تظهر اثناء دراسة التراجيديا الاغريقية ! بل ان مهمتنا متواضعة جدا ، بحيث

اهتمام القارئ الى ميزتها التاريخية ، واظهار تلك الملامح في البنية الفنية للتراجيديا ، التي تجعلها غير شبيهة - الى درجة كبيرة - بالتراجيديا الحديثة • وسنحاول الكشف عن هذا اللا تشابه ، منطلقين من نقطتي الانطلاق التاليتين : أولا من معايير التراجيديا المعروفة بالنسبة لنا ، الى الجوانب التي تقابلها في التراجيديا الاغريقية القديمة ، ومن ثم ، من البنية الداخلية للتراجيديا القديمة الى البنية الداخلية للتراجيديا الجديدة •

سوفوكليس وشكسبير ، إسمان يرمزان عادة ، في العديد من الكتب والدراسات حول التراجيديا ، الى الامكانيات الجبارة والانجازات الكبيرة في هذا الفن • فتراجيديا «الملك اوديب» هي « على الاغلب » تراجيديا الزمن القديم ، مثل تراجيديا « هاملت » ، « عطيل » او « الملك لير » بالنسبة للعهد الجديد • وإن اية نظرة ، ولو كانت خارجية ، الى التراجيديا الاغريقية القديمة والتراجيديا الجديدة ، سواء أكان ذلك مؤلفات مستقلة أم تحويرا في المناطق القديمة - تجعلنا نفكر بمدى صحة وضعهما في إطار فن واحد •

فقد اعتدنا على اعتبار ان النهاية الحتمية - تقريبا - للنزاع التراجيدي هي موت البطل، وليس من النادر أن يسبقه موت بعض ذويه او زملائه ، المقربين ، بهذا القدر او ذاك ، في حياته • ولنقل أن الـ ١٤ جريمة قتل والـ ٣٤ جثة والايدي الثلاث المقطوعة ، واللسان المقطوع ، التي احصاها دارسو شكسبير في « تيت اندرونك » تزيد عن المعدل الوسطي للتراجيديا الشكسبيرية • ولنقل ان هذا التكديس التقليدي من الاهوال يخفي وراءه « الخوف من الاصطدام بالواقع بشكل فردي ، ويعانيه الكاتب نفسه للمرة الاولى »(١) • ولكن حتى في التراجيديا الكلاسيكية المتأخرة « الملك لير » « هاملت » و « ماكبث » ، التي لا تعكس الخوف امام الواقع ، بل احساسه التراجيدي العميق نرى ان كمية القتلى والمسممين ، او الذين قضوا بسبب الاعباء التي تثقل كاهلهم، كبيرة بما فيه الكفاية • أما في « الملك اوديب » لسوفوكليس فنرى أن الشخصية الاساسية وحاملة البداية التراجيدية « لير » نفسه ، يبقى حيا ، على الرغم من أنه يفقد بصره وينتهي الى التشرد • وكانت « ايوكاستا » الضحية الوحيدة لوعيه واما في « اجاكس » سوفوكليس فنرى ان اجاكس يلقي بنفسه على الرمح ، ولكن ذلك لا يؤدي الى موت احد من المقربين اليه • ومن بين تراجيديات سوفوكليس تضرب « انتيغونا » الرقم القياسي في عدد الضحايا ، ولكن هذا العدد لا يزيد على ثلاث ضحايا ، اما كون « انتيغونا » اقل بمرتين من « الملك لير » ، فهذا ليس بذي اهمية ، فشكسبير لم يحتج لاكثر من ٨٠ - ١٢٠ بيت شعر ليرسل الى العالم الاخر كلا من غلوستر ، ادموند ، ريغانا ، غونيريل ، كورديليا ، لير ، او كلافدي ، هرترود ، لايرت وهاملت نفسه • واذا كان الموضوع موضوع حجم فاننا لا نعثر في تراجيديا « اوريست » لاسخيلوس على ما يزيد على اربع قتلى ، مع أن حجمها لا يقل عن حجم « هاملت » ، اضف الى ذلك ان اوريست ، الذي تلتقي في حياته الجريمة والعقاب ، التناقض الداخلي للعنة الاسرة ، والانتقام الدموي ، فتصل الى أعلى درجات المأساوية ، يبقى حيا ، ويغادر خشبة المسرح وقد برئت ساحته •

ومما لا شك فيه أن عدد حوادث الموت في الدراما ليس مقياسا لتراجيديتها ، وليس ادل على ذلك من « تيت اندرونيك » الآنف الذكر ، ولكن اذا كان ثمة هذا الاختلاف الملحوظ في هذا القسم من تنظيم الموضوع بين شكسبير والتراجيديا الاغريقية افلا يعكس ذلك اختلافا آخر بينهما في مجال أكثر أهمية ؟

قد تكون النزاعات في التراجيديا الاغريقية لا تتميز بهذا اللا حل العميق ، كما عند شكسبير ، طالما انها تؤدي الى « نسبة موت » ضئيلة نسبيا ؟ .

لنتابع بحثنا . يقول غوتة : « ان العالم يبقى هو نفسه ، والظروف تتكرر ، والشعب وحده يعيش ، يحب ويشعر مثل (شعب آخر) غيره ، لماذا لا يكتب هذا الشاعر مثلما يكتب ذاك ؟ ان وضعهما في الحياة واحد ، فلماذا لا يكون وضعهما في الشعر واحدا ؟(*)

بالكاد يوجد مجال آخر في العلاقات الانسانية ، يمكن ان يبرر فكرة غوته ، عدا مشاعر الحب . فظهور هذا الشعور في الانتاج الادبي يمكن ان يأتي بشكل مختلف تمام الاختلاف فالحب السامي الذي يحسن من طبيعة البطل ، كما عند روميو ، والغيرة او النقمة ، التي تودي بالبطل الى الضياع الفاجع، كما عند عطيل ، والتلذذ بقسوة الاساليب المستخدمة تلذذا مشبعا بالغرور « هل سبق ان حصل احد على امرأة بهذا الشكل ؟ ») كما عند ريتشارد الثالث . وهكذا فان اية تراجيديا كلاسيكية لا تخلو ، بهذا القدر او ذاك ، من الغيرة ، من الحب والخيانة (سواء أكان هذا الحب او هذه الخيانة حقيقيين أم مزيفين .)

فهل نرى الشيء نفسه لدى اليونان القديمة ؟

« يوجد مؤلف لكاتب مشهور ، يتلخص موضوعه في بضع كلمات : رجل يقتل الزوج ، واعترف للزوجة بحبه ، والزوجة توافق على مشاطرته الحياة . الرجل يقتل الزوج ويتزوج بامرأة القتيل ، فاين نرى ذلك ارهب مما نراه في « ريتشارد الثالث » ؟

إنه « اوديب » .

انه الخطوة التالية في التوتر النفسي بعد « ريتشارد الثالث » .

فاوديب مريع أكثر من ريتشارد لانه يقتل أباه ويتزوج أمه ، أي أن الموقف المتشابه مأخوذ من زاوية أخرى . انه ذلك الصنف التالي في حط الاهوال » .

إن الكلمات الآنفة الذكر تعود الى سيرغي إيزنشتاين ، العلامة الكبير في الادب الاجنبي(٦) . ولكن الاساس لهذا التفسير لشخصية اوديب لم يعطه لاسوفوكليس ولا أحد من مقلديه . وحتى غوفمان ستال ، الذي صور ، تحت تأثير فرويد ، العشق المتبادل بين اوديب وإيوكاستا تركهما دون ان يعرف احدهما الآخر . إن التخطيط النفسي الذي وضعه ايزنشتاين لتراجيديا أوديب يطبق أكثر ما ينطبق على انسان العصر الجديد ، الذي يستثني من سلوك البطل التراجيدي عامل الجهل ، والذي يخضع سلوكه لتلك القوة الدافعة « التي تميز كل انسان » المسماة بالغرام والغرام الاجرامي ...

ولكن كيف هو الامر في التراجيديا الاغريقية الحقيقية ؟ ألا يلعب الحب والغيرة والخيانة فيها أي دور ؟ أليس الشعور المهان ، بدون جواب ، هو الذي دفع ب فيدرا الى الانشوطة؟ ألم يصبح هرقل ضحية غيرة دياتيرا لدى سوفوكليس ؟ وغيمون ، ألم يلفظ أنفاسه الاخيرة وهو يعانق جثة انتيغونا ، خطيبته ؟ لنحاول البحث في ذلك .

إن « فيدر » يوريبيدس تعتبر على الارجح أعلى انجاز للتراجيديا الاثينية في تصوير الغرام غير القابل للتجزئة ، فالهذيان ، الذي ترى فيه نفسها إما تتصيد ، كمحبوبها ، في اجمات ارتيميد ، واما ترتاح في ظل نهر بارد ؛ والخوف العنيف من أن ينكشف السر ،والرغبة الجامحة ، على الرغم من انها مكبوتة بكل القوى . في أن تعرف مرضعتها وصديقاتها سبب عذابها ــ كل ذلك ينقله يوريبيدس بأصالة سيكولوجية تشرف الشاعر في أي زمن كان .

ولكن ، وبالاختلاف عن بطلة راسين ، فان فيدرا يوريبيدس لا تصارح هيبوليت بحبها ولا تطلب من مرضعتها ان تقوم بدور القوادة ، ولا تغار من حب هيبوليت لعشيقته ، ولا تنتظر حتى تؤدي النميمة ـ التي نالت رضاها ـ الى هلاك هيبوليت ، ففيدرا يوريبيدس ترى في غرامها ـ ومنذ البداية ـ نوعا من العار ! توجد طريقة واحدة للتخلص منه ـ الموت ، وتدخل مرضعتها لا يؤدي الا الى تاجيل قرار فيدرا والى زيادة تصميم فيدرا على ذلك ، وهكذا فان القوة الدافعة لسلوك فيدرا لا تكمن في الغرام غير المتبادل ، الذي لا سلطة للانسان عليه ـ حسب تصورات القدماء ـ بقدر ما تكمن في إباء الملكة الغيرة من أن تجر العار على زوجها واولادها حتى ولو كان ذلك مجرد افكار راودتها .

وحتى ديانيرا سوفوكليس لا تتصرف حسب روح التراجيديا الجديدة ، فحين تعرف ان هرقل قد اخذ إخاليا ، وقتل جميع السكان من اجل ولية العهد ايولا الرائعة ، التي ستضطر هي ، أي ديانيرا لمشاطرتها ليس فقط منزل هرقل ، بل وفراشه أيضا ، حين تعرف ذلك كله لا تفكر بالتخلص من غريمتها ، او بالانتقام من زوجها ، فهي تدرك ان الجرح الذي سببته افروديت لهرقل لا يمكن ان يشفى بهذه الطريقة ، ثمة فقط وسيلة واحدة ـ ان تخلب من جديد لب زوجها ، وترى ان الجوقة وابن ديانيرا وحتى هرقل نفسه لا يرى في ذلك اي عار ، وشيء آخر اذا كانت النية الطيبة تؤدي الى نهاية تراجيدية ـ ان باستطاعتنا ان نسمي « تراخينيانكي » تراجيديا المعرفة او الضياع ، وليس تراجيديا الغيرة ابدا . وعندما يقوم الباحث الادبي المعاصر باستخراج « تراخينيانكي » لدى سوفوكليس اثناء تفكيره بتراجيديا « عطيل » ، ويتحدث عن « المؤامرة الانتقامية » لديانيرا ، يكون قد وصف بطلة سوفوكليس السيئة الحظ ، والخيرة في نفس الوقت ، بتلك الصفات التي تنطبق حتما على الزوجة المهانة في التراجيديا المعاصرة ، والبريئة منها ديانيرا .

والآن عن حب هيمون وانتيغونا .

« عانقني بقوة ، كما لم تعانق من قبل أبدا ، بحيث تصب كل قوتك في ... أحقيقة انك تحبني ؟ اتحبني كامرأة ؟ ويداك اللتان تعتصرانني ، ألا تكذبان ؟ يداك الكبيرتان اللتان احتوتاني ؟ » تقول انتيغونا لهيمون . ولكن القارئ ، بالطبع ، قد أدرك ان انتيغونا تنطق بهذه الكلمات في مسرحية انوي(٧) ، وليس في تراجيديا سوفوكليس ، ومهما حاولنا العثور على ما يشبه ذلك في « انتيغونا » سوفوكليس لما استطعنا ذلك ، لسبب بسيط وهو ان تراجيديا سوفوكليس خالية من مشهد لقاء الفتى والفتاة . ومنذ بداية التراجيديا حتى نهايتها لا يلتقي هيمون وانتيغونا ابدا ، ولا ينطق احدهما بكلمة واحدة حول حبه ، فهل هذا الكبت النفسي من « سمو المشاعر ؟ » كلا ، إن السبب يكمن في شيء آخر . فقد لاحظ أحد العلماء الالمان(٨) ان الاغريق القدماء كانوا يميزون في الحب الناحية الاخلاقية والناحية الشهوانية . ويرون ان الناحية الاخلاقية تجد انعكاسا لها في الاتحاد الزوجي : فعلى الزوجة أن تحب زوجها وتحترمه وتطيعه كسيد للبيت ، وأب لابنائها الشرعيين . ومما لا شك فيه ان على الزوج ، للحفاظ على السلام في العائلة ، ان يقيم وزنا لرأي زوجته ، وان لا يسترق النظر بكثرة الى الجواري الشابات ! اما بالنسبة للناحية الشهوانية في العلاقة بين الزوجين ، فلم تكن تؤخذ بعين الاعتبار : فقد كانت تعتبر شيئا ثانويا ، خاضعا للاخلاق العائلية المعيارية . وعلى هذا الاساس فقط كان يمكن للعائلة العادية ان تستقر في وعي الاغريقي القديم :

وعندما كانت الناحية الشهوانية ، هي الغالبة في الحب ، كان المسرحيون القدماء لا يرون فيها عاطفة شريفة ، ترفع الانسان فوق سفالات البيئة (كما لدى روميو وجوليت ، عطيل وديدمونة ، لويزا وفرديناند) ، بل يرون فيهـا وسواسـا لا يمكن قهره ، ومرضـا ، وجنونا ، اودت بـه الى الهلاك ، ـ التصوير الدائم لمشاعر الحب كمصـدر للعذاب عند يوريبيدس (ميديا ، فيدرا ـ كاكثر الامثلة وضوحا) يؤكد ذلك كلية .

ومما لا شك فيه أن تصوير مشاعر الحب في التراجيديا القديمة والحديثة ليست الميزة الاساسية ، التي تحدد مضمونها كله ، ولكن اذا كان الاختلاف بين المسرحيين القدماء والجدد في هذا المجال كبيرا الى هذا الحد ، افلا يعني ذلك انهم يرون ويقدرون ، وبالتالي يصورون القوى التي تسيطر على العالم والناس فيه بشكل مختلف ؟

ثم ان تصوير مشاعر الحب , او رفض تصويره) يدخلنا الى ميدان البنية الداخلية للتراجيديـا ، لان حب فيـدرا عند راسـين او انتيغونا وهيمون عند انوي عبارة عن شيء اكثر من واحد من وسائل اقامة الموضوع . وفي هذا الحد الفاصل بين وسيلة الموضوع وبين الميزة الداخلية للشخصية توجد صفة يشترك فيها العديد من ابطال التراجيديا الاغريقية والشكسبيرية ـ اننا نقصد بذلك التعصب الذي يصبـح مصـدرا مباشـرا لوقوع الكارثـة . وبالاختلاف عن احداث الغرام التي يصورها المسرحيون القدمـاء والجـدد تصويرا مختلفا ـ مبدئيا ـ فان تعصب اوديب او اجاكس (سوفوكليس) يصور تقريبا بنفس الالوان التي يصـور بهـا تعصب لير او كوريولان (شكسبير)

فعند سوفوكليس نجد في البداية ان التنبوء تريسيه ، ومـن ثم ولية العهـد ايوكاستا ، واخـيرا الراعي العجوز ، يحاولون اقنـاع اوديب برفض التحقيق . وعند شكسبير نرى ان كنت يتعرض للتشرد بسبب تحذيره « لـير » مـن مغبة الغضب الجائر ، والام والزوجـة تتوسلان الى كوريولان ان يخفف من صلفه ، ـ وهنا وهناك تذهب كل المحاولات سدى ، وتؤدي استهانة البطل واستخفافه بالنصائح الواعيـة لاقربائـه ، الى مهاو يستحيل تلافي اضرارها . وكان باستطاعة انصار « تحديث » العملية الابداعية استخدام هذا المثال للخروج بنوع من الوحدة البنيوية في افكار المسرحيين ، مبدعي التراجيديا ، لولا ان الاساليب نفسها قد ادت في التراجيديا القديمة والمعاصرة الى نتائج موضوعية متناقضة .

وبالفعل فان لير المتعصب والعنيد جـدا يتعرف بنفسـه على تلون المداهنين ، ونكران الاقربـاء للجميل ، والقيمة الحقيقية للحب المخلص والمتفاني ، وكوريولان المتكبر يدفع حياته ثمن تحطم تصوراته الوهمية حول الصك العضوي([^]) . ـ وفي كلا الحادثين يقودنا مصير البطل الى الاقتنـاع ، ليس فقط باستحالة وجود الاستقامة وحريـة السلوك في ظروف العالم المحيط بـه ، بل وبجور هذا العالم نفسه ، الذي لا يحتاج الى نفوس شريفة مفتوحة لا تقبل المساومة . ولكن الحال يختلف مـع اوديب . فبحثه عن الحقيقة ، الذي لا يقبل الوسط ، وطموحه الجري نحو الحقيقة ، مهما كان الثمن ، يجعلنا نقتنع ان الارادة الالهية ، التي تسيّر العالم ، لا ترضى عن الجريمة ، مهما كانت الاسباب الداعية اليها . وبالنسبة لاوديب نجد ان هـذه الاسباب مبررة ذاتيا : فقتل رجل مجهول في نزاع على الطريق ، كنوع من الدفاع عن النفس لم يكن يشكل في نظر الاغريق القدماء جريمة ، وزواج البطل الشاب منقذ المدينة ، بولية العهد الارملة والمجهولة بالنسبة له ، لا يمكن ان يعتبر جريرة ! ولكن

لما تبين أن هذا وذاك يشكلان موضوعيا جريمة بشعة ، فان عدم عقاب الجاني يخرب كل اسس بناء العالم • ولذا فان تعصب اوديب يؤدي في نهاية المطاف الى البرهان على عدالة العالم، الذي يحتاج دون شك للنفوس الجريئة والصريحة ، من اجل بعث النظام الطبيعي للاشياء • وبالنسبة لعطيل • فقد خيل اليه فقط أنه يبعث العدل اذ يقتل ديمونة ، واوديب اذ يتسبب في فقد البصر وفي تشريد نفسه ، ودياديرا اذ تضع حداً لحياتها بالانتحار، إنما يبعثان ـ بالفعل ـ العدل الذي يتطلب العقاب على الجرائم المرتكبة قصداً او عن غير قصد •

وهنا نكون قد اقتربنا من اكثر اوجه الاختلاف التي تميز تراجيديا إسخيلوس وسوفوكليس عن تراجيديا شكسبير • فالمسرحيون الاغريق القدماء (ويحتل يوريبيدس بينهم مكانا خاصا ، لأن مسرحياته كانت الحلقة الاخيرة في التراجيديا الكلاسيكية) كانوا يعتبرون ان العالم في اساسه عادل ، وينتصر العدل في نهاية المطاف ، ليس شكليا، او عن طريق المصادفة ، بل نتيجة حل الموقف المتناقض ديالكتيكيا ومن هنا كان الاختلاف البنيوي والفني لتراجيديا الاغريقية القديمة•

ولو فرضنا ان سلسلة الجرائم الدموية تمتد من جيل الى جيل فان اسخيلوس في « اوريست » ياخذ ذلك القسم من تسبهم الخرافي (الاسطوري) ، الدال على أن كل موت عبارة عن جزاء عادل للمقتول ، وبداية العذاب بالنسبة للقاتل • وفي نهاية المطاف تحل سلطة الدولة محل الانتقام الاسري ، واوريست ، الذي تبلغ حدة النزاع في مصيره ذروتها لم يعد بحاجة ضرورية لان يحقق هذا النصر بعد أن يدفع حياته ثمنا لذلك • وحين نرى اوريست نفسه في « الكترا » (سوفوكليس) يريق دم والدته ، فاننا لا نشعر باي تقريع او لوم له ، لانه انما ينفذ الانتقام المقدس ، الذي يبعث العدل • وحتى عند يوريبيدس الذي انتزع من سلوك اوريست غار البطولة ، لا نشعر بالشك في عدل الاعدام ، الذي استحقه كليتيمنيستر نتيجة غدره • وبالنسبة لسلوك أوريست ، فانه ، مهما بدا رهيبا بالنسبة للمتفرج المعاصر لا يقارن بختل ومكر ادموند او ياغو ، اللذين قابلا الحب والثقة بالحقد والكراهية •

واحداث الموت التي تعد بالعشرات في « الملك لير » لا تعطي اي ضمان في ان العدل لن يصاب بعد الآن بمكروه ، مثلما أن انتصار ادغار على ادموند لم ينقذ « لير » ولا كارديليا ـ مثال الخير والصلاح ـ من الموت • ولكن العمي الذاتي والتشرد اللذين احاقا باوديب، يعيدان الحياة الى مجراها الطبيعي ، بعد ان كانت قد خرجت عن مسارها بسبب جرائم البطل غير المقصودة • والمتفرج ـ المعاصر والقديم ـ لا يمكن ان لا يشفق على اوديب المذنب بدون ذنب ، ولكنه ، اي المتفرج ، لا يمكن أن يرضى بعدم عقابه • ولذا فان الحقيقة تتجلى لاوديب ، ليس في الهوس الجنوني ، ولا من خلال القوى الغيبية ، بل بفضل العمل المنطقي والهادئ والمنظم لتفكيره• والتجارب التي مر بها اوديب خالية ـ طبعا ـ من الأساس العقلاني ـ لماذا • في الواقع ، كان مثل هذا المصير الرهيب بانتظار الطفل الذي لم يولد بعد ! ولكن سلوك البطل يتميز ـ دون شك ـ بالتعقل ، الذي يشق العدل النهائي للعالم طريقه من خلاله •

ان الايمان العميق لاسخيلوس وسوفوكليس في عدل الكون يقدم لنا « اوريست » كنهاية متفائلة ، وفي حال النهاية التراجيدية ـ يقدم الاقتناع ببرهان ذلك وثباته • فاتيوكل في « السبعة » لاسخيلوس يموت في الصراع مع

اخيه،لانه لا يستطيع أن يتجنب تنفيذ واجب الملك والقائد ، ولا لعنة أبيه التي تثقل كاهله – لا يهم السبب الذي يكمن وراءها ، ولكن المهم هو أن العالم لا يمكن أن يسير مسراه الطبيعي الا بعد ان تنفذ . واجاكس وديانيرا (سوفوكليس) وفيدار (يوريبيدس) – نوعا ما – لا يرون أن لهم الحق في ان يبقوا احياء ، لانهم في نواياهم – المقصودة او العفوية – قد خرجوا على قانون الشرف ، الضروري للنفس الصالحة ، وبالنسبة لهم لا يمكن ان يوجد مكان على الارض ، التي تستحم تحت أشعة الشمس الالهية . وعند شكسبير نجد أن الذات العبقرية تهلك في الصراع العقيم ضد العالم ، الذي شوهت فيه المعايير والشرع الحقيقي – مونتيكي وكابوليتي يتصالحان على جثتي روميو وجوليت ، ولكن هل اصبح العالم اكثر حنانا تجاه المشاعر البشرية ؟ وياغا يقاد الى العذاب فالاعدام ولكن هل يعيد هذا الى العالم ذلك الحب الكبير ، حب عطيل وديدمونة ؟ ان موت البطل عند سوفوكليس واسخيلوس لا يكون عقيما ابدا ، فهو يؤكد بشكل قاطع على عدم رضى الكون الالهي عن مخربي أسسه ، ولا عن الخروج عن المعايير الابدية ، المعايير الاخلاقية العادلة والأبدية.

ولنحاول الآن الانتقال من الملاحظات الخاصة للتراجيديا الاغريقية القديمة ، التي قادتنا الى بعض النتائج ، ذات الطابع العام، لنحاول الانتقال الى اظهار وابراز جوهر وكيان النزاع التراجيدي في حدود تراجيديا واحدة ، ولنأخذ ، لهذا الغرض ، واحدة من اهم التراجيديات الاغريقية ، والتيتعرضت للتصنيع الفني في وقتنا الحديث مراتعديدة، ونقصد بذلك « انتيغونا » لسوفو كليس .

لقد سبق أن اشرنا الى ان تفسير «انتيغونا» قد ظل يقتصر خلال سنوات عديدة على تيار واحد . وهو التيار ، الذي وضعه هيغل ، الذي اكتشف فيها الصدام العنيف بينمطالب الدولة وبين مطالب الاسرة : فانتيغونا ، التي تذود عن حياض روابط القرابة الدموية ، تموت في الصراع غير المتعادل – ضد البداية الدولية ، ولكن حتى الملك كريونت نفسه ، الذي يرمز اليها ، يفقد ولده الوحيدوزوجته. وبراه في نهاية التراجيديا محطما يائسا . ولا يزال هذا التفسير يلقى القبول لدى العديد من الباحثين في الادب الاغريقي . ولكن يكفي ان نتمعن – بدون تحامل – في نص « انتيغونا لسوفوكليس ، ونتصور صداه في الظرف التاريخي المعين لاثينا القديمة في نهاية الاربعينات من القرن الخامس ق.م. لكي يفقد تفسير هيغل كل قوة على البرهان.

ونحن لن نهتم كثيرا في ان انتيغونا تلقي بقفاز التحدي ليس في وجه الجمعية التاسيسية او حتى مجلس الشيوخ ، الذي يضم عددا كبيرا من الاعضاء ، حكام الجمهورية الديمقراطية ، بل في وجه حاكمها الفردي . – لم يكن الاغريق القدماء يتصورون ماضيهم الاسطوري الا كحكم ملكي ، وفي التراجيديات التي وصلت الينا نجد عددا لا بأس به من الملوك المثاليين ، الذين كانوا يسهرون بكل حرارة على مصالح رعاياهم . وليس ثمة ما يثير الشك (لا عندنا ولا عند انتيغونا) في الأساس الشرعي لحكم كريونت ، الذي تبوأ العرش بحق الوراثة العائلية . وحول ذلك يتحدث كريونت باقتناع في مونولوجه الاول ، لدرجة أن ديموسفين الجمهوري المعروف قام بعد مرور ١٠٠ عام باستخدام هذا المونولوج بشكله الكامل – تقريبا – في احدى خطبه ، كنموذج للعلاقة الوطنية الصادقة للمواطن بواجبه . ولكن المصيبة تكمن في ان الملك كريونت ، كما يتوضح لنا ذلك بالتدريج ، يرى واجبات الملك في قالب مشوه ومزيف ، ويخطىء في تحديد نطاق امكانياته .

والملك المثالي الحقيقي في التراجيديا الاغريقية القديمة يتخذ قراراته مستندا الى دعم الجمعية التاسيسية ، وهو لن يقوم باي عمل من شانه أن يهدد مصالح شعبه ، او يلقي سخط هذا الشعب • بيد ان كريونت ليس هكذا • فعبثا يخبره هيمون بتعاطف المواطنين مع انتيغونا ، وعبثا يحاول اقناعه بالاصغاء للنصيحة الحكيمة ـ فكل ذلك لا يحدث اي تاثير في نفس كريونت • فهل يمكن ان يقوم رعاياه بتحديد ما يجب أن يقوم به هو ؟ هل هو الحاكم هنا ، أم أن هناك أحدا آخر غيره ؟ لم اليست الدولة ملكا للحاكم ؟ وعلى المواطنين ان يطيعوا اوامره في كل شيء في الاشياء الكبيرة والصغيرة ، في القضايا العادلة والقضايا غير العادلة ، علما أن الاثينيين كانوا يرون طاعة الاوامر في القضايا العادلة وغير العادلة من نصيب العبيد وليس الانسان الحر •

ولكن ماهو المغزى من هذه الاوامر ، والخضوع المطلق لها عند كريونت ؟ انها اولا منع دفن بولينيك ، الذي جلب الجيوش الاجنبية الى الصراع على عرش آثينا ، ويكون بذلك خائنا • وثانيا الحكم على انتيغونا بالموت ، لانها تبرات وخرجت على اوامر كريونت : فهل بالامكان اعتبار هذه الاوامر عادلة ؟

اننا لن نحاول تبرئة ساحة بولينيك ، فمهما كانت الأسباب التي دعته الى ذلك ،فان تنظيم غزو عسكري ضد الوطن يعتبر من اثقل الجرائم • وقد كان بالامكان فهم كريونت لو انه امر بعدم دفن الخائن في بلاده ، كما كانت تفعل الدول الاغريقية (غير الاسطورية) ، حيث كانت تعطي جثة العدو القتيل لأهله لكي تدفن خارج حدود الوطن (٩) • ولكن رفض دفن الميت بشكل عام جاء متناقضا مع كل المعايير : الدينية ، لان الميت كان يعتبر ملكا لآلهة باطن الارض ، ومن غير العدل حرمانهم من نصيبهم ! والاخلاقية لان ذلك يجر الاهانة الى مشاعر القرابة لوالديه العجوزين واخواته واخيه وزوجه واولاد القتيل ، كما ويتعارض مع التصورات الاولية حول امن الشعب ، اذ أن تفسخ الجثة كان يهدد الشعب بالاوبئة والامراض • وهكذا فان امر كريونت بعدم دفن جثة بولينيك يعتبر ، على الرغم من مظهره المنطقي ، الاول من نوعه بالنسبة للعصر القديم (وليس فقط لذلك العصر)•

وفي نفس الوقت فان أتباع التفسير الهيغلي قد يقولون لنا ان « القانون الصارم يظل قانونا » ، اذن فان من واجب المواطن أن يخضع لهذا القانون ، وهنا لابد من معرفة ما اذا كان هذا الامر قانونا •

ان الكلمة الاغريقية القديمة Nomos وتعني القانون تضم في ذاتها مقدارا معينا من التصورات • وهي قبل كل شيء المعيار الاخلاقي ، الذي لا يعرف متى وضع ومن وضعه ، والذي لا يزال محافظا على اهميته المطلقة على مر الاجيال • وفي الاعتراف بنفوذ هذه القوانين الابدية اختلف في آثينا في منتصف القرن الخامس ق•م• اناس من نوعيات مختلفة،بما فيهم فيديي وسقراط(١١)•

والى جانب هذه القوانين الابدية غير المكتوبة التي رسختها في وعي الاجيال تلك المعايير الاخلاقية الثابتة (احترام الآلهة والوالدين ، حماية الغرباء الخ) كانت توجد ـ بالطبع ـ قوانين ظهرت في ظروف معينة وعلى أيدي أناس معينين • مثلا ، السالون في آثينا (سالون : نسبة الى اسم المشرع اليوناني القديم ، الذي عاش في القرن السادس ق•م• الملاحظة بقلم المترجم)• لكن في هذه الحالة كان الاغريق القدماء يرون أن الصفة الأساسية للقانون هي ان يتناسب مع تقاليد البلاد وسكانها ـ ولهذا

فان الكتاب الاغريقيين غالبا ما يرفقونكلمة القانون بصفة « الموجود » او « القائم » • ولهذا أيضا نرى ان المؤرخ الاغريقي القديم فوكيديد يتحدث عن احتقال السبارتاكيين لقانون لم يكن له وجود عندهم من قبل » • وذلك على الرغم من ان هذا القانون قد اتخذ بمشاركة كل المواطنين ذوي الحقوق الكاملة، يتحدث عن ذلك كحادثة هامة (١٢) • اما بالنسبة للمرسوم او الامر اللذين كانا يصدران في مناسبات خاصة ، فكان الاغريق يطلقان عليهما اسم Kerygms •

وسوفوكليس بالاختلاف عن باحثي الوقت الجديد ، الذين يتهمون انتيغونا بالاستخفاف بأواصر الدولة ، كان يرى جيدا الاختلاف في مغزى المفهومين السابقين • فكرويت وبعض المقربين منه ـ فقط ـ يعتبرون منع دفن بولينيك قانونا • وفي بعض الحالات نرى ان كريونت نفسه وانتيغونا ـ وهذا شيء ذو اهمية بالغة ـ يستخدمان المفهوم السابق Keryma • وتحت اسم القانون تعني انتيغونا شيئا يختلف تماما ـ المعيار الاخلاقي ـ الديني الابدي والراسخ • واذا كانت انتيغونا تستخدم كلمة « قانون » مرة واحدة بالنسبة للأمر الملكي ، فان كلماتها تدل على أن هذا « القانون » لا يتناسب والقوانين الالهية الأبدية • وبالتالي فان تحريم دفن بولينيك ليس قانونا ، وليس عدلا ، ولاشك ان وضع علامة المساواة بينه وبين ارادة الدولة يعني الادخال القسري الى تراجيديا سوفوكليس موضوعا غريبا عنها • أن النقاش بين كريونت وانتيغونا لا يدور حول حقوق الاسرة والدولة ، بل حول الفهم المختلف للقانون : هل يجب ان يلتقي مع القوانين الالهية الابدية ، أم انه يستطيع ان يقوم على اساس غير ثابت كرغبة الذات الفردية ؟•

أما فيما يتعلق «بالبداية الأسرية» فانها لم تكن تتناقض في الينا في القرن الخامس ق•م• مع « البداية الدولية » ، واذا كانمن شروط الترشيح للمناصب الرفيعة في الدولة ان يكون الاثيني •• ذا أولاد من زوجة شرعية ، فان ذلك يعني أن القيادة الحكيمة للدولة يمكن ان يقوم بها ، فقط ، ذلك الانسان الذي تعلم كيف يقود منزله • وكريونت (سوفوكليس) ينضم الى هذا الاقتناع • فهو يقول لولده : « ان من كان انسانا مخلصا بالنسبة لأسرته ، يكون عادلا أيضا في قضايا الدولة » ، دون أن يلاحظ ازدواجية المعنى من هذا القول • فانتيغونا التي تبرأت فدفنت اخاها مخاطرة بحياتها ، كانت مخلصة ، بالنسبة لاسرتها » ، في نفس الوقت الذي كان فيه كريونت غير العادل في قضايا الدولة ، المسبب في موت كل اقربائه• وبهذه المناسبة ثمة ناحية اخرى في سلوك كريونت قادرة على أن تجعله بطلا في أعين المشاهد المعاصر ، ولكن هذه الناحية كانت ذات صدى عكسي تماما لدى الأثينيين •

ففي الحوار الأول مع انتيغونا يعلن كريونت ان العلاقات الأسرية لا يمكن أن تؤثر على قراره : فابنة اخيه لا يمكن أن تنجو من العقاب • فبالنسبة للانسان المعاصر نجد أن هذا التصريح يتضمن سلسلة من الامور الاخلاقية ، فكريونت ، يدفعه اخلاصه لفكرة الدولة لان يضحي بابنة أخيه وخطيبة ولده ! فهل بالامكان تصور ما يحدث في نفسه ؟(في « انتيغونا » (انوي) نجد ان هذه الناحية مطورة بشكل جيد) • ولكن لا شيء يعتمل في نفس كريونت (سوفوكليس) المهم الا العناد والتشبث : فهو يصيح هيمون برفض « انتيغونا » • فلتبحثلنفسها عن زوج في أيد، ولتمجد زوش • ويضيف كريونت الى اسم الاله الاعلى صفة Xynaimob التي تعنيان

زوش حارس روابط القربى بين افرادالاسرة" وهنا ايضا تصادف صفة خاصة كانت تميز تفكير الاغريق القدماء (والرومان أيضا) ، وهي تتناقض تماما مع ادراكنا الاجتماعي .

فني وقتنا هذا نجد أنه لا يحق لأي طرف أن يستخدم قريبا له بصفة الدفاع او المدعي، اذ من المحتمل أن لا يتوفر الانصاف الضروري في القضية . أما في عهد الاغريق القدماء فقد كان الامر على العكس تماما اذ كان الحصول على حق التحدث كمدع او كدفاع، يتطلب تقديم الادلة التي تؤكد وجود علاقة قرابة او على الاقل معرفة ولو قديمة مع المتهم (بالكسر) او المتهم (بالفتح) . والا فان الخطيب يكون قد تحدث للحصول على اجرة جيدة وليس بدافع داخلي . وهذه الممارسة ـ واحدة من مظاهر اقتناع القدماء بان الروابط الأسرية تشكل أساس الدولة . وفي الحياة الواقعية كانت هذه القناعة تترسخ عن طريق وحدة المقدسات العائلية والقرابة والطائفة ، الباقية في الدولة كاحدى الرواسب القوية الموروثة من النظام القبلي . وبالاضافة الى ذلك فان المواطنين الاحرار كانوا يرون في أنفسهم جماعة منطوية ومعزولة عن المواطنين غير الكاملين (كالمهاجرين ـ الميتكي) (ميتكي ـ كلمة اغريقية تعني المستوطنين) .. الاجانب الذين سكنوا أثينا القديمة ، والذين كانوا يتمتعون بحماية القوانين المحلية . الملاحظة بقلم المترجم) ، والعبيد ؛ وكان كل ما من شأنه أن يساعد على تكاتفهم في نطاق العائلة والوحدات الادارية المختلفة يعتبر قانونا قديما باركته الالهة . وبالطبع فان قرابة الدم كانت احدى وسائل هذا التكاتف، ـ وفي ذلك يكمن سبب آخر يستثني ـ في الأدب الكلاسيكي ـ وقوف الأسرة وافرادها ضد الدولة ، التي كانت تعتبر وحدة مؤلفة من مجموعات هذه الاسر .

يقول كارل ماركس : « ان تجريد (Abstractiqn) الدولة كدولة يقتصر فقط على الزمن الحديث ، لان الزمن الحديث وحده هو الذي يتميز بتجريد الحياة الخاصة .. والتجريد والتضاد العكسي قد ظهرا في العالم المعاصر فقط » . أما فيما يتعلق بالمجتمع القديم فان هناك احتمالين : « اما كما كان في اليونان حيث تشكل Res publica قضية خاصة بالمواطنين ، والمضمون الواقعي لنشاطهم ، والرجل الخاص هو عبد ، وهنا نجد أن الدولة السياسية كدولة تعتبر المضمون الفعلي الوحيد لحياة وارادة المواطنين . واما ، كما في الطغيان الآسيوي، ان تكون الدولة السياسية عبارة عن جور واستبداد فرد واحد ، وبكلمة اخرى فان الدولة السياسية مثلها مثل المادية : لا تعدو كونها عبدا » (٢٣) .

من الصعب القول ما اذا كان ماركس يقصد « انتيغونا » (سوفوكليس) ، حين كتب هذه الأسطر ، وعلى كل حال فهي توضح الشيء الأساسي في مضمونها . فالاغريقي القديم الذي كان يتحول الى كيان مهدد حال مغادرته حدود منطقته،كانت جنسيته «المضمون الفعلي الوحيد للحياة » ، وهكذا فعندما تكون بين الدولة ورعاياها رابطة قوية متبادلة يصبح التضاد بين مصالح الطرفين غير ممكن، لا نظرية ولا عملية . « فتجريد الدولة » ، الذي يعتبر الأساس في موقف كريونت يبدو في الظروف الاغريقية القديمة ليس صعب التفسير فقط ، بل وغير واقعي ؛ ومصيره الخاص يبرهن على ذلك أوضح برهان . ومن جهة أخرى فان موقف كريونت ، الرامي الى فردية سلطة الدولة والوصول بها الى الاستبداد الخاص لشخص واحد ، لا يمكن أن يحصل في أثينا الديمقراطية ، التي كانت تفتخر عن جدارة بأنها كانت على رأس نضال الاغريق ضد الطغيان الفارسي .

وهكذا فان تحليل « انتيغونا » بالنسبة

للظرف التاريخي المحدد في أثينا في العقد الرابع من القرن الخامس ق٠م٠ يوضح عدم تلاؤم مفهوم اخلاق الدولة والفرد المعاصر مع هذه التراجيديا ٠ ففي « انتيغونا » لا يوجد نزاع بين قانون الدولة والقانون الالهي، لان سوفوكليس كان يرى أن قانون الدولة يقوم على قانون الاله ٠ وفي « انتيغونا » لا يوجد نزاع بين الدولة والاسرة ، لان سوفوكليس كان يرى ان من واجبات الدولة حماية الحقوق الطبيعية للاسرة ، ولم تمنع اية دولة اغريقية مواطنيها من دفن موتاهم٠ وفي « انتيغونا » يتجلى النزاع بين القانون الطبيعي والالهي ، والدولي بالفعل ٠ وبين الفرد ، الذي تجرأ على تمثيل الدولة ضد القانون الطبيعي والالهي ٠ ولكن من هو المنتصر في هذا الصراع ؟ ليس كريونت على كل حال ٠ على الرغم من رغبة العديد من الباحثين في جعله البطل الحقيقي للتراجيديا والفشل الاخلاقي النهائي الذي احاق بكريونت يدل على زيفه الكامل ٠ ولكن هل نستطيع ان نعتبر انتيغونا منتصرة ، وهي التي كانت وحيدة في بطولتها ، والتي انتهت حياتها في الزنزانة المظلمة تحت الارض ؟ وهنا لابد لنا من التمعن في المكان الذي تحتله شخصيتها في التراجيديا وما هي الوسائل التي استخدمت في ابداع هذه الشخصية ٠

من جديد نشير الى أن هذه الوسائل هي عادية بالنسبة لنا ، فمن الناحية الكمية نجد ان دور انتيغونا ليس بالكبير ، فهو لا يزيد على ٢٠٠ بيت شعر ، اي اقل بمرتين تقريبا منه لدى كريونت ٠ هذا بالاضافة الى ان كل الثلث الاخير من التراجيديا ، الذي يقود الاحداث الى حل العقدة يتم بدون مشاركتها٠ وبالمقارنة فان ذلك يعادل اختفاء هاملت او لير او ماكبث عن اعين المشاهدين بعد المشهد الثالث من التراجيديا الشكسبيرية ـ مثلا ـ ٠ ومن ثم فقد اعتدنا أن نجد في شخصية البطل التراجيدي الشمول والتطور، واعتدنا تتبع حركاته ، ومراقبة تجلي صفاته في علاقاته المتبادلة مع الشخصيات المختلفة ٠ ولكن تراجيديا سوفوكليس خالية من كل ذلك تماما ، او تقريبا : فانتيغونا تظهر امام المشاهد بقرارها الناضج ، الذي لا يمكن تغييره ، ولا احد يهمه مدى وكيفية ظهور هذا القرار لديها ٠ اما علاقاتها المتبادلة بالمحيطين بها فتقتصر على حوار قصير مع « اسمينا » في بداية التراجيديا ، وعلى حوار اكبر نوعا ما ، مع كريونت في الثلث الاول من التراجيديا ٠ اما حول مشاعرها تجاه هيمون فلا نستطيع العثور في النص على اي دليل ! واما عن علاقتها مع الجوقة فتقتصر على عدة ملاحظات من رئيسها في المشهد الاخير الذي تظهر فيه انتيغونا امام المشاهدين ٠ ومع ذلك فان سوفوكليس لا يكتفي باقناع المشاهد ببراءة انتيغونا ، بل يوحي له بالتعاطف العميق مع الفتاة ، والاعجاب بتفانيها ، وتصميمها ، واستهانتها بالموت ٠ ولكن كيف يتم ذلك ؟

لقد اولينا البرهان على براءة انتيغونا في المجال الفكري ما يزيد على الاهتمام الكافي٠ ولكن فهم عدالة حججها ، لاسيما وان مجرى الاحداث يؤكد مجرى افكارنا ، شيء ، وشيء آخر ان تقيم تماما تفاني الانسان الذي يسير من أجل فكرته الى الموت ، والذي لا يعثر على تاكيد براءته في اي مكان ٠ وفي المجال العاطفي نجد ان أكثر اللحظات تراجيدية في حياة انتيغونا ليس حكم كريونت الجائر ولا حتى موتها الجسدي ، لانها كانت مستعدة لهذا ولذاك ، بل تلك الوحدة القاتلة ، التي

وجدت نفسها فيها ، او الافضل ان نقول ، التي يخلقها سوفوكليس من حولها •

وبالفعل فان انتيغونا لا تلبث في مقدمة المسرحية ان تفقد تاييد ايسمينا ، مع انه كان بامكانها الاعتماد عليها • وعبثا تدعو انتيغونا ايسمينا لواجب القرابة ، لاصلها النبيل ـ ولكن اختها تظل تحت تاثير « فكرة سليمة » • وفي النزاع ضد كريونت تعتمد انتيغونا على هيبة الآلهة العظام ، وعلى المعايير الاخلاقية الخالدة ، التي وضعها زوش ولكن كريونت لا يتاثر بكل ذلك • وعلى الرغم من ان انتيغونا تظن ان شيوخ «فيفان» ، الذين يشكلون الجوقة،يشاطرونها ـ في عمق نفوسهم ـ رايها ، ولكنهم يضطرون الى الصمت خوفا من الملك الجديد ، الا أنهم يستمرون في صمتهم المكفهر ، دون أن يلمحوا برايهم بسلوكها • ومن اين لها ان تعرف أنه ما ان يظهر الحارس ويخبر كريونت بعصيان امره ، حتى ترى الجوقة «ن بولينيك من عمل الالهة ؟ ومن اين لها ان تعرف انه بعد الاحادث الساحقة للمتنبيء تيريس ، تقوم الجوقة بنصح الملك بالقيام بنفسه بدفن بولينيك ويقوم الملك ، على جناح السرعة بالعمل بهذه النصيحة ؟ الآن تقف انتيغونا وحيدة ، وجها لوجه أمام الملك ، وعزمها وثقتها ببراءتها لا يمكن الا ان يوقظا الاحترام لدى المشاهد •

ولكن انتيغونا ليست وحيدة بهذا الشكل الذي تظنه هي • فهيمون يحاول اقناع والده مشيراً الى « الراي الشعبي » الذي يرى ان الفتاة تستحق لقاء تنفيذ واجب القرابة ، ليس الاعدام حتى الموت ، بل التمجيد والرفعة والاكبار،لو ان انتيغونا عرفت ذلك ! ولكنها لا تسمع شيئا ، ولا تعرف شيئا ، وهي المعروسة بدقة في عمق القصر •

وعندما تظهر أمام المشاهد من جديد في مسيرتها الحزينة الى الاعدام تظل تشعر بوحدتها وبغربتها : فلن يذرف احد الدموع على مصيرها ، ولن يكرس لها اي من اقربائها الموت الجنائزي • فاي نفس لا يمكن ان يراودها الشك في براءتها في هذه الحالة ؟ لقد نفذت انتيغونا الوصية الالهية المقدسة ، ولكن الآلهة تتركها تموت بلا مبالاة ، فلماذا غضبت عليها ؟ وماهو المغزى اذن من الحكمة الالهية ؟ ليس من الغريب ان ينحني الانسان القوي تحت ثقل هذه الاسئلة ، فما بالك بانتيغونا ، الفتاة الشابة ، التي لم تتذوق اي نوع من السعادة ، التي هي حقها الطبيعي لا سعادة السرير الزوجي ولا سعادة الام • وفي نهاية ظهور انتيغونا نسمعها تودع السعادة التي لم تتذوقها : « لن يغني لي أحد نشيد الزواج ، ولكنني ساصبح زوجة اهيرونت••» ، انهم يقودونني في هذه الطريق وانا التي لم يذرف أحد علي الدمع والتي لم اسمع اغاني الزواج •• » « ايها الضريح ياقصر زواجي •• » « وماهو كريونت يقودني،بعد ان القي القبض علي ، قبل أن اعرف أغاني الأعراس ، والفراش الزوجي ، أنا التي لم أر الحياة الزوجية ، ولا سعادة ارضاع الطفل •• » •

إن شكاوى انتيغونا الصادقة التي تهز أعماق النفس ، تحتل مكانا هاما في بنية التراجيديا • فهي وقبل كل شيء ـ تحمي شخصيتها من اية بادرة من بوادر التضحية

الصوفية ، يمكن ان تظهر في المشاهد الاولى ، حيث نراها تؤكد باستمرار ـ استعدادها للموت . فانتيغونا تظهر امام المشاهد كاي انسان حي تجري في عروقه الدماء ، لا تفتقر افكاره ولا مشاعره لكل ما هو بشري . ومن ثم ، فكلما ازدادت هذه المشاعر في شخصية انتيغونا ، ازداد تأثير إيمانها الراسخ بواجبها الاخلاقي : فهي لا تندم على ما قامت بـه ، ولا تلوم ذاتها على شيء . ومـع ذلك فانها لا تسمع أية كلمة تاييد او تفهم لموقفها . واذا كان شيوخ فيفان لا يستطيعون ايقاف تدفق الدموع وهم يرونها تدخل مثواها الاخير ، ويرون ان عزامها يكمن في استعدادها للموت : فهم يعجبون بجرأتها ، صحيح أن الجوقة لا تعطي تقييما لسلوكها ، وهي تذهب الى المـوت دون ان تحصل ـ من أية جهة ـ على اي تاييد لبراءتها . وعندما يسمع المتفرج هذا التاييد على لسان «تيريسي» يكون قـد فات الاوان بالنسبة لانتيغونا . فهي من جديد لا تستطيع أن ترى ولا أن تسمع شيئا وهي في هذا الضريح ، وتستطيع ان تضع الانشوطة حول عنقها قبل ان يتمكن هيمون من النفوذ الى مثواها المظلم .

وهكذا فان من الواضح أن سوفوكليس يخنق عن قصد وهدف ذلك الجو من الوحدة المزيفة حـول بطلته ، لان طبيعتها البطولية تتجلى في هذا الظرف حتى النهاية . وبخلاف التراجيديا الجديدة ، التي تجبل الشخصية البطولية ، اذ تعطيها العديد من الملامح الفردية المختلفة ، وتخلق شخصية شاملة (متعددة الجوانب) ، نجد أن التراجيديا الاغريقية القديمة ، وسوفوكليس بالدرجة الاولى ـ لا تطمح في اظهار الملامح الفردية لهذا الملك بالذات او لذلك القائد الخ . بل على العكس نرى ان كل ما هـو زائـد يوضع خارج حدود التراجيديا وانتيغونا لا تبكي فراقها لهيمون ، بل تبكي المصير المؤلم لكل فتاة تضطر لوداع الحياة قبل أن تنفذ دورها فيها . واذا كان هذا البطل النموذج يستولي علينا بمصيره ، فان الوسيلة الى ذلك تكمن في الموقف الفردي ـ فكل فتاة تسير الى الاعدام ، ستندب حظها كانتيغونا ، ولكن ليست آية فتاة تستطيع أن تاخذ ذلك العبء عـلى كاهلها . ويقـوم سوفوكليس باخضـاع البنيـة التركيبية للمسرحية ، ودور الجوقة لخلق هذا الموقف الاستثنائي . فلم يكن أسهل من السماح لهيمون بالاندفاع الى خشبة المسرح في اللحظة التي كان فيها الملك يستجوب أنتيغونـا ، او حينما كان الحراس يقودونها ، ولو أن تدخله لا يغير من قرار كريونت ، الا انه كان قد اضاء روح أنتيغونا بوعي براءتها . ولم يكن اسهل من السماح للجوقة بالنطق ببعض الكلمات المنددة بشرع كريونت ، على مسمع من الفتاة ، ولو أن هذه الكلمات لا تغير من قرار الملك ، الا انها كانت قد اراحت نفس أنتيغونا بمشاعر التعاطف . ولكن اي « تعديل » من هـذا النـوع ، من شـانه أن يقضي عـلى الشعور بالوحدة التراجيدية ، التي ترفع انتيغونا في انظارنا الى مستوى البطلة الحقة ، اذ تجعل عزمهـا واستعدادها لان تسير حتى النهايـة تراجيديين .

واخيرا ـ النهاية . ومما لا شك فيه أن سوفوكليس يجبر بطلته على الموت ميتا ، متجاهلا

براءتها الاخلاقية الواضحة • فقد رأى ذلك الخطر الذي يهدد الديمقراطية الأثينية ،التي تشجع التطور الشامل للفرد ، والذي يكمن في تضخيم حق تقرير المصير الممنوح لهذا الفرد ، في رغبته في السيطرة على الحقوق الطبيعية للانسان • ومثل هذا الكريونت ، لو لم تقف انتيغونا في طريقه ، قادر على أن يتسبب في الكثير من المصائب ، التي سيضطر رعاياه الدفع لمنها • ولكن سوفوكليس ظل يؤمن بالعدل النهائي للعالم القائم ، حتى اذا كان تأكيد هذا العدل يحتاج الى شخصية بطولية • فالكون العادل لا يمكن أن يرضى عن الاخلال بالحق الطبيعي للميت في الدفن ، للكيان الحي في الحياة تحت نور الشمس ، والآلهة ، التي تحكم العالم ، تبرهن على عدل حكمها بزوال كريونت ، ولكن ما كان ذلك ليتم لو لم تجد انتيغونا في نفسها القوة للوقوف وحدها في وجه قوة الملك والخوف من الموت • ولذا فان موتها لم يأت عبثا ، وهو لا يؤكد ـ فقط ـ إخلاص الانسان البطولي لواجبه الاخلاقي ، بل ووحدة هذا الواجب الاخلاقي مع قوانين وجود العالم•

ومن تحليل « انتيغونا » الذي حاولنا فيه عدم الخروج ـ على التربة التاريخية ـ المحددة لأثينا في عهد سوفوكليس ، من هذا التحليل يظهر العديد من الفئات الفكرية ، القادرة على جذب اهتمام الانسان المعاصر • ومن النواحي الاكثر قربا من المشاهد الاغريقي والاكثر بعدا عن المشاهد المعاصر ذلك الفرق بين « القانون » و « الامر » ، وذلك الاعتقاد بالرسوخ الالهي للقانون ، تلك النواحي التي جعلت بالنسبة للمشاهد الأثيني موقفكريونت قائما على أساس ايديولوجي • وثمة ناحية اخرى قريبة من المشاهد المعاصر ، تكمن في مجموعة المسائل ، المتعلقة ـ بالنسبة لسوفوكليس ـ بالعلاقة بين الاقرباء ، والعائلة والدولة • ثم اننا قد نهتم كثيرا بقضيةحرية تقرير المصير لكل فرد : فقضية امكانياته وحدود حقوقه الاخلاقية التي تظهر فيتراجيديا سوفوكليس بالنسبة لكريونت ولانتيغونا ليست غريبة على زمننا ، الذي شهد العديد من الامثلة ، التي تكرس فيها كل الامكانيات الروحية للانسان من اجل الهدف العظيم ، والعديد من الحوادث المتكررة للاستهانة بالحقوق الاخلاقية لشعوب بكاملها •

ولكن الظروف المحددةالتيدعت سوفوكليس لطرح هذه القضية لا ترضي انسانالعهد الجديد • وهذا ما يتجلى في التعديلات التي يجريها المسرحيون المعاصرون على « انتيغونا »• فبطلة سوفوكليس لا يهمها الاتجاه السياسي للخائن بولينيك : فهي ترى في الميت أخاها فقط • اما عند ب• بريخت فان انتيغونا تدفن بولينيك ، الذي قتله كريونت اثناء الهرب من ساح المركة ، ليس فقط بدافع القرابة ، بل وبسبب التصورات السياسية : فالحرب التي يخوضها كريونت ضد « ارغوس » من اجل خامات الحديد ، ليست حربا عادلة ، بل تخدم النوايا الانانية والعدوانية للملك• واذا كان بولينيك لدى بريخت فارا من ساح المعركة ، فانه في اوبرا ليوبومير بيبكوف في « انتيغونا ٤٣ » يقابله النصير البلغاري ستويل ، البطل والوطني ، الذي كان مثالا يحتذى لابناء وطنه ؛ وفي الفلم التلفزيوني

« انتيغونا البرلينية » للمخرج الالماني الغربي، نجد ان انتيغونا اي انا هوفمان تستولي على جثة اخيها المعادي للفاشية وتدفنه .

ولكن انوي ايضا ، الذي يبعث موضوع سوفوكليس ، يملؤه بمضمون فكري مغاير تماما . فكريونت لدى انوي ليس شريفا ، كما هو عند سوفوكليس ، بل سياسيا وقحا، يدرك حقارة العمل الذي يقوم به ، ومع ذلك يستمر في القيام به . وكريونت (سوفوكليس) مقتنع تماما بان احد الاخوين بطل جريء والثاني خائن . اما كريونت (انوي) فيعرف تماما كم كانا حقيرين ، وانهما لا يستحقان اخلاص انتيغونا . انه غير واثق من انهم قد دفنوا الشخص الذي يجب دفنه ـ اذ كانت الجثتان مشوهتين بعد ان داستهما حوافر الخيل ! والمهم بالنسبة للدولة ، التي يمثلها كريونت ، هو « الدعاية » وليس القيمة الحقيقية للانسان . ثم ان كريونت (انوي) لا يرغب ابدا في اعدام انتيغونا ، التي يحبها كابنة اخ وكخطيبة لابنه ، وهو على استعداد لان يتخلص من هذه القصة القذرة لقاء حياة الحراس ـ فما هو المغزى في هذه الحالة من الموت الطوعي لانتيغونا ؟ واذا كانت تصر على حتفها في الموت لكي تقول « كلا » لحياةالشبع والترف الفارغة ، وترى في ذلك فقطواجبها الاخلاقي السامي فان كل ما يبقى فيها من شخصية انتيغونا (سوفوكليس) عدم خوفها من الموت وعزمها وعدم رضاها بالحل الوسط .

ان صفات الشخصية هذه ، التي ابدعها سوفوكليس ، والتي اصبحت رمزا ابديا ومحددة لا تسمح بتعديل في تفسيرها ، تشكل تلك الطبقة الفكرية السامية « القريبة من الانسان المعاصر » والتي تجعل « انتيغونا » تخص ليس فقط آثينا التي اوجدتها بل وكل الثقافة البشرية . ولذا فان المضمون البشري العام لـ « انتيغونا » لا يحتاج الى تفسيرات الاختصاصيين من اجل جلب المشاهد المعاصر والاستيلاء عليه ، ولكن اذا كنا نريد فهم الاسباب الكامنة وراء قدرة هـذا الاثر او ذاك من الثقافة القديمة عـلى التاثير عـلى الثقافة العالمية للعصور التالية ، المتطورة باستمرار ، فان علينا ان ننظر اليه كجسم حي ، ابدعه الشاعر لمعاصريه الاحياء ، لانه مهتم بمصير شعبه ، ويظهر هذا الاهتمامبكل القوى المميزة لقناعاته . واذا ادخلنـا الى مؤلفات الكتاب القدماء تصوراتنا المعاصرة ، فاننا لن نصل ابدا الى الهدف المنشود ، بل نشوه المستقبل التاريخي .

ومـن العبث نقـل مسالة تقويم التراث الاغريقي القديم الى المقارنة السطحية حسب مبدا « ما هو الاهم ؟ » : الكشف عن الميزة التاريخية ـ المحددة للموضوع ـ المدرسي ، ام اهمية هـذا الموضوع ، لاطوار التطـور القادمـة . فبالنسبة للمخرج ، الذي يضـع مسرحية لكاتب مسـرحي اغريقي ، وبالنسبة للممثل الذي يمثل فيها ، وبالنسبة للمشاهد وللقارىء يكون مضمونها الانساني العام اكثر اهمية . وعلى البحث العلمي ان يكشف هـذا الجانب من التراث الادبي الاغريقي ، انطلاقا من الظروف التاريخية التي اوجدتـه . والا

فاننا نخاطر بالعودة ، اما الى التثبيت الوضعي للحقائق العائدة الى الماضي ، واما الى الاعجاب بالتراث الاغريقي لانـه « يشبه » التراث المعاصر . وعلى الرغم من ان كلا هاتين النظرتين الى التراث القديم قـد لعبت في وقتهـا دوراً ايجابياً ـ نوعاً ما ـ في تفسيره ، فان العـودة الى اي منهمـا يمكن ان تكون حجر عثـرة في طريق الاستمرار في دراسته .

---

1 — A. Lesky. Die tragische Dishtung der Hellenqn, Gottingen 1972.

٢ ـ ف.إ. لينين . المؤلفات الكاملة . المجلد رقم ٢٩ ، ص ٢٢٢ .

٣ ـ ب. بوليفيشكي : فولكنر وكامو «الاداب الأجنبية » ١٩٧٠ العـدد التاسـع ، صفحة ٢١٧ .

٤ ـ م.ل. أورنوف و د.م.أورنوف:شكسبير، بطله وزمنـه . « العلوم » موسـكو ١٩٦٤ ، صفحة ١٣٢ .

٥ ـ إ ـ ب . إيكرمان : أحاديث مع غوتة «Academia» موسـكو ـ ليننغراد ، ١٩٣٤ صفحة ٢٦٦ .

٦ ـ « مسائل الادب » ، ١٩٦٨ ، العددالاول، صفحة ١٠٤ .

٧ ـ ج. آنوي . مسرحيات . المجلد الاول. « الفنون » . موسـكو ١٩٦٩ ، صفحة ٢٨٩ ـ ٢٩٠ .

8 — K. von Fritz, Antike und moderne Tragôdie, Müuchen, 1962, S. 236.

٩ ـ ل.إ. بينسكي . الواقعية زمن عصـر النهضة ، دار النشر للاداب ، موسـكو ١٩٦١ ، صفحة ٢٧٣ ـ ٢٨٣ .

١٠ـ هـذه العادة يعيدها الاغريق الى هرقـل وتيس .

١١ـ كسينوفونت . « ذكريات عن سقراط ». «Academia» ، موسكو ـ ليننغراد ، ١٩٣٥ ، صفحة ١٦٠ ـ ١٩٦٤ .

١٢ـ فوكيديد ، التاريخ ، موسـكو ١٩١٥ ، المجلد الثاني ، صفحة ٤٦ .

١٣ـ ك. ماركس و ف. انجلس . المؤلفات. المجلد الاول ص ٢٥٤ ـ ٢٥٥ .

في قلب قلب البـــلاد

وليم غاس

مــكان

وهكذا قطعت البحار وأتيت ...

الى ب ...

بلدة صغيرة مثبتـة بحقل في انديانا . مرتين كان هنـا ألف ومائتـا شخص للاجابة على الاحصاء . البلدة أنيقة وظليلة بشكل ملحوظ ، وهي دائماً تبدي أفضل جوانبها للطريق العامة . وفي أحد المروج يوجد حتى غزال من الخشب أو من الحديد البلاستيكي .

يمكنك أن تصل الينا بعبور جدول . تكون المروج خضراء في الربيـع وتغرد الفورسيثيا ، وحتى الخط الحديدي الذي يخترق أحشاء البلدة له سكك مستقيمة براقة تدمدم حين يقترب وصول القطار،وللقطار نفسه صوت بوقي نسمعه بترحاب.

يتقوض الاسفلت في الشوارع الخلفية متحولا الى حصى . وهناك بيوت عائلة وستبروك ـ تحوطه نباتات الجيرانيوم ـ وعائلة هورسفوك وعائلة مُت . ويتكسر

(١) In the Heart of the Heart of the Country مـن المجموعة القصصية التي تحمل نفس العنوان والتي نشرت عام ١٩٦٧ .

الرصيف . ويتصاعد غبار الحمى كالنَّفَس خلف العربات . وأنا نفضت يدي من الحب وتقاعدت .

الطقس

في الغرب الاوسط ، في منطقة البحيرات الدنيا ، السماء ثقيلة ومنقبضة في الشتاء ، ويكون يوماً نادراً ـ يوماً تدور التعليقات حوله ـ اليوم الذي تنفرج فيه السماء وتسمح للقلب بالصعود . انني أقوم بالعد وفيما أنا أكتب هذه الصفحة يكون قد مضى أحد عشر يوماً منذ رأيت الشمس .

بيتي

هناك صف من شجرات الغَرْب العديمة الرؤوس خلف منزلي ، قطعت لاخلاء مكان لمرور الاسلاك الكهربائية . وبقيت جذول عالية ، طولها عشرة أقدام ، وأنا أتسلق هذه الجذول كصبي لأرقب البلاد وهي تبحر بعيداً عني . انها حقول عادية ، أكثر وعورة بقليل مما يجب أن تكون،بما أن الترك تتكون فيها ربيعاً.التربةالعليا رقيقة ، ولكن نسبة الاحجار فيها معتدلة . تزرع الذرة في أحد الاعوام ، وفول الصويا في العام التالي . عند الغسق تضفي النجيمات لوناً قاتماً على الشجرة الوحيدة ـ وهي من شجر اللاريس ـ التي تقف في الوسط . حين تتحرك السماء ، تتحرك الحقول تحتها . أشعر في مكمني أنني قد ضيعت أعوامي . فالامر يبدو وكأنني أعيش الآن أخيراً في نظري ، كما كنت أحلم دائماً أن أفعل ، وأعتقد عندئذ أنني أعرف لم أتيت هنا : لأرى وبالتالي لأخرج وأتعرض لاشياء جديدة ـ يا الهي بأي حد من السهولة ـ كالهواء في نسمة . صحيح أن هناك لحظات ـ لحظات حمق ، نشوة على جذل شجرة ـ أكاد أن أكون فيها قد مضيت ، متناثراً حسبما أحب أن أفكر كالبذار ، فأنا الآن من النوع الذي وُضع في موضع الاحمق الذي أجد فيه حباً متبقياً فيَّ وأود أن أتخلص منه ، ما فائدته الآن بالنسبة لي ، سكاكر أعطيت بعد عيد القديسين ؟(٢) .

---

(٢) في عيد القديسين The Halloween يدور الاطفال في امريكا من بيت لبيت وهم يرتدون أزياء تنكرية تتمنحهم كل عائلة قطعاً من السكاكر او الحلوى أو الفاكهة .

شخص

هناك قطع أرضية خالية على كل من جانبي منزل بيلي هلسكلو • حين يتحسن الطقس تمتلىء هذه الاراضي بزهور الخطمي • من الربيع الى الخريف يقوم بيلي بجمع الفحم والحطب ويضع الكتل والقطع في اكوام قرب بابه ، فتدفئة نفسه هي عمله الدائب • أراه في أغلب الأحيان في الأيام المعتدلة يجلس على عتبة بابه في الشمس • الاحظ أنه يغمض عينيه نصف اغماضة وربما كان هذا السبب في أنه لا يتوقىء حين أمر به • حجم بيته هو حجم كراج لسيارة واحدة ، وهو قديم جدا • لقد خلع طلاءه في شبابه ، والآن تحمل الواحه لوناً رمادياً مشوهاً وباهتاً • وبيلي كذلك أيضاً • انه يرتدي معطفاً أسود باهتا متكتلاً قصيرا حين يكون الطقس بارداً ، وفيما عدا ذلك فانه يتجول في نمس القميص والسطال الفضفاضين اللذين يحملان بقعاً شحمية • وأميل الى الاعتقاد أن حمالة بنطاله كانت صفراء ذات يوم ، حين كانت جديدة •

أسلاك

هذه الاسلاك تسيء الي • لقد شوهت ثلاث أشجار بسببها ، وهي الآن تطمس وجه السماء • انها تمتد كسياج امام ناظري ، مسوّرة العريان مع السحب • لا أستطيع الوصول اليها ، ولكنني القي بمشاعري ، مثل عصا ، عليها • ما هو الشيء الذي يسيء الي ؟ اني أقف على جذل شجرتي ، لقد بعيت رُصيّفاً هناك والاسلاك تمنع خروجي • لذلك فان الاشجار المتطوعة والاسلاك السوداء وكل الطيور فيما وراءها تغضبني • عندما أتسلل عبر سياج للوصول الى مرج ، هل أحس أبداً بنفس الشعور تجاه الحقل ؟

الكنيسة

للكنيسة برج مثل قبعة ساحرة ، وخمسة طيور ، كلها حمامات ، تقع في الميازيب •

بيتي

تتحرك أوراق الشجر في النافذة • لا أستطيع ، بعد ، أن أخبرك مدى جمالها، ما معناها • ولكنها تتحرك حقاً • تتحرك في الزجاج •

••• لكل أولئك الذين ليسوا بمشتاق •

لقد سمعت باتيستا(٣) يوصف بانه ماسوني • ادعى ذلك مزارع كان قد رآه في ميامي • انه شخص لطيف بقدر ما يمكن ان يكون أي شخص تود أن تقابله • بالطبع لا يتحدث أحد عن كاسترو •

سياسة

لكل أولئك الذين ليسوا عاشقين يوجد القانون : ليحكم ••• لينظّم ••• لينقّح • لا أستطيع أن أكتب شعر مقترحات كهذه ، شعر السياسة ، رغم أنني أحياناً ـ غالباً ـ دائماً الآن ـ أعيش ذلك السلام القلق الناجم عن القوى المتعادلة التي تصنع دولة ، عندما أخاطب بتمرير أوراق ، اعلانات ، أوامر ، عبر أحشائي • مع ذلك فانني لم أكن دولة معك ، ولم نكن كلانا معاً أية اتحادنا • باعتباري كتيبة من « بنادق پِرْشِنْغ » (٤) في الوقت الحاضر ، فانني أحمل نفسي الوجه الصحيح ! يشد التشريع أمعائي • حسناً ، ان ملك الصف هو ملك الرابية • كنت تتهادين حين تسيرين لان نطفتي بين رجليك كانت تسقط على منشفة • كمعلم ، كشاعر ، كعاشق مطوي ـ مثل السياسي ، مثل أولئك السكارى ، الذين يشعرون بالدوار ، أو أولئك الذين يغلقون الصنبور فيما يتبولون بحماس ليلتقوا المواعظ عن قوة أو اكتمال ذلك الجدول ، أو يتوقفون عن التقيؤ ليمدحوا الصفاء والعاطفة في قيئهم ـ أنشد ، أتوسل ، أخطب ، آمر ، أغني ـ

---

(٣) باتيستا Fulgencio Batista y Zaldivar • ولد عام ١٩٠١ وكان رئيس جمهورية كوبا من ١٩٤٠ الى ١٩٤٤ ومن ١٩٥٤ الى ١٩٥٨ • أطاح به فيدل كاسترو وهرب من كوبا في كانون الاول عام ١٩٥٩ •

(٤) جمعية فخرية تابعة للـROTC (قوات تدريب ضباط الاحتياط) •

عد الى انديانا ــ لم يفت القطــار
(أم هل ستكون مسلحاً الى آخر الطريق ؟)
وداعاً ٠٠٠ وداعاً ، آه ، ساكون دائماً في انتظار

انتظارك يا لاري ، أيها المسافر ،
الغريب ،
الابــن ،
ــ صديقي ــ

طفلتي الصغيرة ، قصيدتي التي أحفظها عن ظهر قلب ، ذاتي ، طفولتي ٠

ولكني سمعت باتيستا يوصف بأنه ماسوني ٠ ان هذا يجفف عطفي ، يذيب كراهيتي ٠ بعــد أن أعود من الكراج حيث وصــل ذلك الى سمعي ، أنظــم زفرق سيارتي الذي تم اصلاحه لأضحك ، وأصغي الى المعدن يسع يدي بحدة ٠

الناس

شعرهن في اللفافات ، ورؤوسهن ملفوفة بمناديل صارخة ، تتسكع الامهات الشابات ، اللواتي يملن الى السمنة ويرتدين البناطيل ، في محل الغسيل السريع ، يدخن السجائر ويأكلن السكاكر ويشربن الكازوز ويتصفحن المجلات ويصرخن على أولادهن رافعات أصواتهن فوق أزيز وضجيج الآلات ٠

في البنك كان شاب مهندم يفتح الباب لنفسه بمفتاح ٠ في الشارع يتحرك أجداد ، يتمايلون برقة في حلم ٠ أثناء حرارة الصيف القاتلة ، يقعدون على حواف النوافذ ، وتتدلى أقدامهم ولا تكاد داخل الرف الضيق من الظل الذي يلقيه المحل ، ويحدقون بثبات في الشارع ٠ ليس باستطاعتي أن أقــول أين ذهب وعيهم ٠ انــه ليس في الأعين ٠ ربما كان موزعاً ، كلــه حرارة وجلد ، كوعي الرضيع ، ولكــن أكثر اعتدالا ٠ قرب الزاوية يوجد عدد من الرجال الضخام الذين يلبسون ملابس العمال مشغولين بالوقوف٠ تدور شاحنة لتوزن على الميزان في قسم العلف والحبوب٠

تتابع الصور على نافذة المحل • حملت الريح رائحة الماشية الى البلدة • دمعت أعيننا الى الداخل كأمين الرجال العجائز • وليس هناك من شخص يرحمنا •

معلومات ضرورية

يوجد مطعمان هنا ومكان لتناول الشاي • حانتان • مصرف واحد ، ثلاثة حلاقين ، لدى أحدهم ستار أخضر يغطي به واجهة محله • بقاليتان•وكيل لسيارات فورد • صيدلية واحدة ، ومحل خرداوات واحد ، ومحل أدوات كهربائية واحد • عدة محلات تبيع العلف والحبوب والادوات الزراعية • دكان تحف واحد • صالة بلياردو • محل للغسيل الآلي • ثلاثة أطباء • طبيب أسنان • سباك • بيطري • دار للدفن أدخلت عليها اصلاحات أنيقة بلون زهر الحوذان • عدة صالونات تجميل تفتح وتغلق مثل النباتات الليلية التفتح • محل متنوعات صغير ليس له أي عرض ولكنه مؤلف من عدة طوابق • كوخ ـ صالة منزلية ـ حيث تستطيع أن تطلب ، بعد أن تستلقي أو تجلس مرتكأ ، أثاثاً صنع من قضبان محنية من الانابيب التي لا تصدأ ، ومن البلاستيك البراق ، والخيوط المعدنية ، والشيلاك المصفى • مقر للفيلق الاميركي ، وكشك لبيع جمة الجذور • وكالات صغيرة لهذا الشيء أو ذاك : أدوات تجميل وفراشي وتأمين وبطاقات معايدة ومنتجات حدائقية ـ أي شيء ـ نماذج أحذية ـ تمارس تجارتها في القبعات والأكياس ، لدى تناول فنجان قهوة وادابة السكر • مصنع لصناعة أكياس الورق وصناديق الورق المقوى يقع في بناء آجري قديم يحمل عبارة « دار الأوبرا » ، لا زالت ذهبية بشكل خافت ، على سطحه، مكتبة تبرع كارنيجي بها • مكتب بريد • مدرسة • محطة قطار • محطة مطافيء • مخزن أخشاب • شركة هاتف • كراج ••• ومنتشرة عبر المدينة من طرف الى آخر في خط على الطريق العامة ، محطات بنزين يبلغ عددها خمساً •

التربيــة

في عام ١٨٣٢ ، لخص كولين غوديكونتر ـ وهو واعظ متجول يحمل اسماً مأخوذاً من حكاية خرافية ـ الوضع في بلدة في انديانا بهذا الشكل :

الجهل ونسله الوسخ • جفاف فكري عام • الامتناع التام عن الادب يمارس بشكل عام جداً••••ليس هناك أي عالم في القواعد أو الجغرافيا، أو معلم قادر على تعليمها ، على حد علمي •••• ويحصل الآخرون لبضعة شهور في السنة على أكثر أشكال تعليم القراءة والكتابة واستعمال الارقام قدماً ولا عقلانية •••• هل أنا بحاجة لتذكيركم بحشد الزواحف التي يمكن أن تترعرع في مثل هذه البركة الراكدة ! الغيرة الناعبة ! التعصب المتنفخ ! الشك اللولبي ! العمى الدودي ! الحقد التمساحي !

لقد تغيرت الأشياء منذ ذلك الحين ، ولكن ليس في أية من النواحي المذكورة •

التجـارة

تسد الأحصنة الخشبية قسماً من جانب واحد من الشارع ، يقوم رجال اقوياء نحيلون تملؤهم المرارة يرتدون بناطيل وأحذية وقبعات رعاة البقر بتفريغ مدينة ملاه صغيرة • يقوم التجار بالدعاية لأنفسهم • ستكون هناك ركب مجانية ، موسيقى خشنة ، مواكب وسجق ، كازوز ، بوشار ، سكاكر ، أكواز ، جوائز وسحب ، مع كل ما يمكنك احتماله من قرص ودفع وزعيق وصياح وصراخ وخوار • يمر الأولاد على درجات مزينة ، عجلاتها دوائر ضبابية من الالوان ، تجر وراءهـا حفيفاً من الاوراق وكلاباً متهيجة • بعد برهـة قصـيرة يجري عرض للحيوانات المدللة له جائزة ــ كلاب ، قطط ، طيور ، أغنام ، مهار ، ماعز ــ لا يربح أي منها • تفرقع الفرافير • تتسلق الدواخة ببطء الى السماء بالارتفاع الذي يمكن اقناع رجـل طويل يقف على أصابع قدميه أن يصله،ويقيس العمال الساخطون طول ووزن كل طفل بأعين غاضبة ليقرروا ما اذا كان لا خطر منهم على الآلات • يذيع مكبر كهربائي بصوت كصوت البوق أسماء المتعهدين الكرماء • لا يسمحون في اليوم التالي للنماية بالبقاء طويلا في الشارع •

بيتي : البناء والهيكل

صادفني شيء من سوء الحظ ، أجنحة ذابلة ، كما يقول أفلاطون(٥) بخصوص ولقد سقطت ــ على مدى مرض أوهايو ومثل السماء على مائدة ــ بمقدار سقوط الشاعر ، الى النوع السادس من الهياكل ، هذا المنزل في ب ، في انديانا ، بنوافذه الزرقاء والرمادية ذات التأثير السحري ، والاجزاء الداخلية السحرية المقدسة • وتحرس مدخله أشجار كثيفة دائمة الخضرة • وأنا أعيش فيه •

بينما أنا ضائع في صفوف الذرة ، أذكر احساسيَ بسنبلة عادية أخرى ، وهكذا يقودني هذا الريف الى المكان الذي أحتله بنفسي حين أكون في صحة جيدة••• بشكل تام ــ الى طرف كل من بيتي والهيكل • لا يلحظ أحد ، حين يمرون ، أنني أطفح في طريق المدخل • بيتي ، هذا المكان والهيكل ، أتيته وأنا في حداد لأولد فيه • لأي شخص آخر هو سخيف تماماً . الحب • لم يجب أن أشعر بفقد شيء كيف فجعت أنا ؟ لم تكن أبداً لي • كانت حيالا ، دائماً فتاة متصبينة ذهبية ، حافية القدمين ، لها تقوتز المراهق وتذوق الصبيان للرياضة وصيد السمك ، شخصية من توين ، أو أسوأ من ذلك ، من رايلي(٦) • لا يمكن للسن أن يكون رحيماً •

لا يوجد الكثير من تشابك الايدي هنا ••• ليس في ب • لا يتلامس أحد الا في ثورة الغضب في أحيان متباعدة ، تتشابك ذراعا فتاتين وتتمايلان في طريقهما ، بعد انتهاء المدرسة ، الى البيت واللعب • لقد حلمت بأن شفتي ستطوفان على ظهرك كمركب صغير في نهر • سأتبع أحد العروق برأس اصبعي ، أمسك قدميك الحافيتين بيدي العاريتين •

---

(٥) في محاورة «فايدروس» يقول أفلاطون « المقدسات هي الجمال والحكمة والطيبة وما شابه • وهذه تغذي أجنحة الروح ، وتنميها بسرعة ؛ ولكنها حين تغتذي من الشر والاثم وماهو عكس للخير ، فانها تضيع وتسقط •

(٦) رايلي James Whitcomb Riley شاعر أمريكي معاصر لمارك توين عرف بلقب « شاعر انديانا » •

نفس الشخص

يعيش بيلي هلسكلو وحده ـ من الصعب سبر مدى وحدته • يتحدث الي بنهم عن الطقس ونحن في مكتب البريد • يتأرجح رأسه فوق سيل عارم من الكلمات ، وأعتبر أن هذا العسف هو دليل على شوقه للتحدث • هو بحاجة ملحة لحلاقة ذقنه ، وقد غطت وجهه طبقات من غبار الفحم ، وهـو يبصق حين يتكلم وتعبث أصابعه بملابسه البالية • يتهادى خارجاً حيث تهب الريح حين أتركه ، وكيس من الورق مسحوق تحت ذراعه ، وتتطاير أوراق الشجر حوله ، وتقودني مقابلتنا بحزن الى البيت والى الشعر ـ حيث لا جواب • يغلق بيلي بابه ويحمل فحماً أو حطباً الى ناره ويغلق عينيه ، وببساطة ليس هناك طريقة لمعرفة مدى وحدته وفراغه أو ما اذا كان خاوياً وأجرد وعديم الحب مثل البقية منا ـ هنا في قلب البلاد •

الطقس

لأننا دائماً بلا حظ هنا • هكذا الأمر تمامـاً ـ في الشتاء على سبيل المثال • أطراف الابنية ، الاسطحة ، أغصان الاشجار رمادية اللون • الشوارع ، الارصفة ، الوجوه ، المشاعر ـ رمادية • الكلام رمادي والعشب حيث يكشف ما وراءه • كل مؤخرة ومقدمة ، كل رأس رمادي • كل شـيء رمادي الشعر ، العيون ، زجاج النوافذ ، قوائم الباعة واعلانات السماسرة ، الشفاه ، الأسنان ، الاعمدةواللافتات المعدنية ـ رماديـة ، رماديـة تماماً ، السيارات رمادية • الاحذية ، الاطقمة ، القبعات ، القفازات رمادية • الجياد والغنم والبقر ، القطط المقتولة في الطريق ، السناجيب ذات المصير نفسه ، طيور الستونو والحمام واليمام ، كلها رمادية ، كل شيء رمادي ، وكل شخص يعيش هنا عديم الحظ •

سديم مماثل يحول سماء الصيف للون حليبي ، ويغلف الهواء رأسك وكتفيك مثل كنزة جلست فيها • في ضوء الصيف أيضاً تعتم السماء لحظة حين تفتح عينيك• الحرارة مجرد تلهية•لا نكاد ـ ونحن مغموسون في سوائلنا وتمسام في ثنايا أجسامنا ـ

نستطيع أن نفكر بأي شيء سوى أطرافنا الدبقة · تطوف رياح اعصارية وعواصف من الغبار جيئة وذهاباً عبر البلاد · في أماكن كثيرة ، حين تتعرض الريح لدفعة غير مكترثة ، تندفع الريح ساكنة مسافة أميال ، مجمعة القوة والحدة في اندفاعها ، والمكر والشدة ، حسب الفصل تملأ الاسيجة الاوراق ، أوراق الشجر ، نفايات الحقول ، البدور ، الثلج · أحياناً أعتقد أن الارض مسطحة لان الريح مهدتها ، فهي تهب بشكل متواصل · على كل حال ، قد تنمو عاصفة في حقل ذرة تكون حرارتهاكحرارة تيار من جهنم ، والتعرض لها هو واحدة من أكثر التجارب ازعاجاً في هذه الحياة ، رغم أن لذعة نفس تلك الريح في الشتاء تكون أكثر اذلالاً ، وبهذا المفهوم تكون حتى أسوأ · ولكن في الربيع يهطل المطر أيضاً ، وتمتلىء الاشجار بالجليد ·

مــكان

لا تعدو مدن كثيرة في الغرب الأوسط أن تكون أحياء فقيرة ريفية ، وهــذا المجتمع يمكن أن يصبح كذلك بسهولة · خلال العقد الاول من القرن بشكل رئيسي ، رغم أن هناك أمثلة كثيرة أسبق ، انتقل المزارعون الأغنياء الى المدينة وبنوا بيوتاً جميلة لتحتويهم عند تقاعدهم · كان الآخرون يرغبون في حياة أكثر اجتماعية ، وهكذا عاشوا فيهذه البيوت ، وكانوا يركبون سياراتهم الى حقولهم كأصحابالدكاكين الذين يذهبون الى أعمالهم · هذه البيوت هي في حالة النزاع الآن مثل المفجعين الذين يقطنونها ؛ فهم يفقدون حواسهم ببطء — صمم ، عمى ، نسيان ، تمتمة ، مشية غير آمنة ، رجفة لا تحكم فيها سيطرت عليهم · ستسكن هذه البيوت عائلات من نوع عائلة سنوب(٧) بعدهم : عائلات كثيرة الافراد ، كاثوليكية ، ديمقراطية ، متدافعة ، حيوية ، فقيرة ؛ وبما أن الوالدين سيعملان في مدن قريبة أكبر ، فانهم سيفلتون

(٧) تظهر عائلة سنوب The Snopes في عدد من روايات وقصص وليم فوكنر التي تخطر أحداثها في مقاطعة يوكناباتوفا الجنوبية · وهذه العائلة تنحدر من عائلة بيضاء لم تكن تملك الأرض في القرن التاسع عشر ولكنها استغلت هزيمة الجنوبيين أصحاب الأملاك لتتسلق الى الثروة والسلطة · ويتميز أفراد هذه العائلة بانعدام الوازع والمعيار الأخلاقي ·

أولادهم على أنفسهم وعلى الجيران المساكين الى حد كبير مثلما أقلت الخان(٨) الخرافي قطيعه الاسطوري • عائلات السنوب هذه ستضطلع بتصليحات معينة للمـواد التي يكون الناس الآخرون قد رموها ؛ وسيطلون نصف بيوتهم من الخارج ، ثم يتوقفون، ومن شبه المؤكد أنهم سيحتفظون بكلب مشاكس وبزوج من القطط يسيؤون تغذيتها لتخفيض عدد القوارض • سيجمعون أكواماً من المهملات التي قد تصبح لها فائدة في أفنيتهم الخلفية ، وسيوقفون سياراتهم في الامام ، وسيمشون معظم الوقت وهـم ينحنون فوق المحركات ، ولن يعيروا أي اهتمام للأرض ، للمجتمع القديم ، للعادات شبه المقدسة ، للمشاعر القائمة • لقد بدأت السيدات الارامل اللواتي أصابهن الضعف منذ الآن باستخدام شبان أفظاظ من عائلات من هذا الطراز لقص العشب وجمعه وتنظيف الاراضي التي سوف يرثونها •

الناس

بين النفايات من المحطة يجلس صبيان يدخنون بانتظام في سيارات معتمة ، تتدلى أذرعهم من النوافذ ، تبرق قمصان بيضاء وراء الزجاج • الساعة التاسعة هي أفضل وقت يجلسون في صف في مقابلة الطريق العام ــ اثنان أو ثلاثة أو أربعة منهم ــ يريحون محركاتهم • حين تسير على مقربة قد تزأر سيارة فجأة في وجهك أو يومض زوج من الاضواء الامامية للحظة قصيرة • بعد لحظة تتحرك احداها خارجة ، والنفايات تدور في اثرها ، لتمضي ببطء وبنفاد صبر جيئة وذهاباً في الشوارع المظلمة أو لتزأر لمسافة نصف ميـل في اتجاه الريف قبـل أن تعود لمكانها وتدخل في الصف •

بيتي ، قطي ، ضيوفي

علي أن أنظم نفسي • يجب ، كما يقولون ، أن أرتب أحوالي ، أن ألقي بهذه القطة من حضني ، أن أتحرك ــ نعم ، أن أعزم ، أتحرك ، أفعل • ولكن أفعل ماذا ؟

(٨) المقصود هنا جنكيز خان ، وجيشه التتري هو المقصود بعبارة « قطيعه الأسطوري » •

ان ارادتي مثل النور الوردي الشبيه بالغبار في هذه الغرفة : ناعمة ومبعثرة ومريحة بشكل لطيف • انهـا تسمح لي بفعل ••• أي شيء ••• لا شيء • تسمع أذني ما يصدف تحت سمعها ؛ آكل ما يوضع أمامي ؛ ترى عيني ما يتمشى تحت بصرها ؛ أفكاري ليست أفكاراً ، انها أحلام • انني فارغ أو انني ممتلىء ••• حسب الاحوال؛ ولا أستطيع الاختيار • اغمس أنيابي في فروتك واحك عظام ظهره الى أن تنتصب أذناه حباً • يا سيدتك ـ أتمتم ـ علي أن أنظم نفسي • علي أن أرتب أحوالي • يتقلب السيد تك على بطنه ، وكله نزيز •

أسقط السيد تك بعد أن أفرك معدته • هيـا • يأخذ في الابتعاد ببطء ، ذيله الطويل يشكل قافية لمخالبه الاربعة • أفكـر : ما أكثر حركته جمالا ؛ كيف أنه بجمال ، مثلك ، يسيطر على حبـه ، كيف أنـه بجمال يتقبل • وهكذا أنهض وأدور من غرفة الى غرفة ، جيئة وذهاباً ،أحدق من غالبية نوافذي الاحدى والاربعين• ما أحسن تلقي هذا البيت للحب أيضاً • وحين تخرجان مثل السيد تك ، تقع عيناي على الشجيرات • انني لست هنا : لقد عبرت الزجاج ، عبرت أماكن الطابق الثاني ، طرت ماراً بالاغصان ، بشجيرات التوت الرائعة ، الى الارض ، الى العشب الكثيـر النور والأوراق في كـل الفصول ؛ والامر نفس الشيء كما حـين مررت فوقـي بجسدي الهرم المتقد ؛ انه باختصار نـوع من الحب ؛ وانا أتعلم الآن أن أدخر نفسي ، بيتي ، جسمي ، بالقيام بالتودد للحدائق ، للقطط ، للمياه الجارية ، ومع الجيران الذين يدفعون الوحدة عني •

السيدة ديزموند هي صديقتي على الطرف الأيسر ؛ وتبلغ الخامسة والثمانين• يبدي ضباب أبيض رقيق من الشعر ، دقيق ومتشابك ،جو عقلها • انها متشككة بحكم العادة ، سريعة الغضب ، عصبية • اللصوص يهاجمون عند الظهر • الاطفال يتطفلون • حتى في هذه اللحظة يقومون بهز شجرة الكمثرى ، يسرقون الراوند ، يحفرون الفناء • بفعل الحرارة يتيقظ الذباب الذي كان محبوساً عند شبك النوافذ محدراً بفعل الصقيع ، ويأخـذ في الطنين وفي تجريح القماش المدتي واحافتها ، رغم انها صماء بالنسبة لي ، وبالتالي فهي لاتستطيع سماعه • تصر الالواح الخشبية، وتتجول نسمات لريح كالسمك في الغرف الجوفاء • ان ما تسمعه هو نفسها ، لحمها

وهو يتداعى ، فالموت فقط سيحفظها من هذه الجهود اليومية ، التي تصعد عليها كالسلم ، ومن كل هذا الانتظار القلق ، تتساءل هل حان الآن · كلا ؟ اذن : هل حان الآن ؟

لا نتبادل الحديث · تزورني لتتكلم · مهمتي أن أتمتم · تتحدث عن أحفادها ، من ابنتها التي تعيش في دلماي ، من أختها أو زوجها ـ كلاهما متوفى ـ أصدقاء غامضين ـ ميتين ـ أعمام وعمات وأخوال وخالات غامضين ـ مفقودين ـ جيران قدامى ، أعضاء في كنيستها أو في ناديها ـ ماتوا أو ينازعون ؛ وبهذا الشكل فانها تجمع أطراف حياتها باندفاع مرعب : انها فتاة ، زوجة ، أم ، أرملة ، كل ذلك في نفس الوقت · كل ذلك في نفس الوقت ـ شيء مرعب ـ ولكنني أصدقه ؛ أطرف بعيني توقعاً للتصفيق · حديثها سياج ـ ستار منزل ، نافذة مثبتة ، باب قد أقفل ـ اذ لا أحد يموت وهو يتناول الشاي في المطبخ ؛ وفيما تتكثف أعوامها وتتداخل ، أعتقد حقاً بقصر الحياة ؛ أتعرق في مجبي ؛ الموت هو الكلب الذي يطوف هناك في الشارع ، ذكر البط الغاضب ، عنكبوت غرفة النوم ، العفريت الذي أتى ليأخذها ؛ ويخطر لي أنني في جلستي المصغية الصبي الذي عانيت مرام جدي بأدب مماثل تماماً ، نني ، الآن ، كل مراحل حياتي ، مهلل ، متداخل الزوايا كورق لعب أسيء تكديسه · هكذا كنت ، حين أحببتك ، كنت أستطيع أن أكون كل رجل وشاب وطفل ـ أقل بكثير مما يكفي ـ وأنت ، مخلوقة غامضة بشكل شديد الغرابة ، قابلتني ، كبة مقابل بستوني ، لعبة بعد لعبة ، المجرى الكامل لطقمينا ·

سيدتك ، أنت تشرفني · أنت لا تجلس فقط في حضني ، ولكنك تبقى حياً ماك ، متقوقعاً كالجنين · اشعر بك تهمهم طوال قيلولتك الطويلة · أنت آلة ولست آلة · أنت حي ، حي تماماً ، ولا يعني ذلك شيئاً بالنسبة لك ـ لكن الكثير بالنسبة لي · أنت قط ـ لا تستطيع أن تفهم ـ أنت قط ببساطة شديدة · ليست طبيعتك شيئاً يوجب عليك الارتفاع الى مستواه · أنت ، ولست أنا ، تسكن : في ا يت ، في البشرة ، في الشعيرات · نعم · أظن أنني سأعتمر برجاً على رأسي كقبعة ، أتحول الى كنيسة ؛ ألتهم الناس · ولكن السيد تك له ذيل يستطيع الانتفاض ،

ليس بحاجة لان يطير بمحيلته . المخالب ، وليس الوزن المقفى ، تجعل كفوفهشمراً؛ وبينما يقوم بالتمهيد ... التمهيد ... التمهيد الخشن ، يلعق لسانه نظافته . آه يا سيد تك ، انني أعرفك ؛ أنت قضيب كهربائي . امض الآن ، هيا . السيدة ديزموند لا تحبك . تظن أنك ستشبك نفسك بين رجليها وأنها ستقع . انك تقتل طيورها ، وهي تعلم ، وتمشي على سطحها والموت بين فكيك . يجب أن أجمع نفسي لوثبة . ما هو عمري الآن ، انني أتساءل . ألا يقولون دائماً أن القلب يحافظ على الوقت الصحيح . السيدة ديزموند تدق . يخطر لك أنها يجب أن تكون دقات حافقة ، ولكنها تخبط . لقد أحضرت لي خيارة . اعتقد أنها تعتقد أنني امرأة . ادخلي ، يا سيدة ديزموند ، أشكرك ، كوني أنيستي ، انها تبدو جملية ، وتناولي الشاي . سأشرحها طازجة مع الكريمة لعداتي ، كل شريحة محيلة مثلي .

سياسة

ياأيتها القوى المتفرقة والمنعزلة جميعاً ، غني ! غني ، وغني بطريقة يبدو معها غناؤك على البعد انسجاماً ، مسرحية لسترندبرغ ، خاتم صداقة .. سعيدة ـ سعيدة ـ سعيدة ـ سعيدة جداً ـ فيما تمضي هنا متشابكي الأيدي ، جيئة وذهاباً. كان اتحادنا غناء ، رغم أننا كنا صامتين في الأغنيات التي كنا نغنيها مثلما تكون النغمات المفردة صامتة في سيمفونية . دون أن نكون صاحيين بأي معنى ، كنا نذهب الى دكان الحلاق معاً ولم نسمع أبداً النشاز في موسيقانا ولم نر أنفسنا قذرين أو رخيصين أو سخيفين . مع ذلك فان بعض القطط كانت ترتدي أحذية أفضل من تلك التي ألقيت علينا من أغاني حبنا . اصمتي . كوني صبورة ، حاذقة ، سياسية . ولكن كليفلاند قتلتك ياسيد كرين . (٩) ألم تكن سياسياً الى حد كاف ومغرماً بتلقي الضربات ؟ كقطعة من المجاري تموطنك المدينة من مقدمتها ثلاثمئة ميل بعيداً عن التاريخ ـ خلف مشاول البحارة المطوق . لكنني لست شاعراً يضع

(٩) هارت كرين Hart Crane (١٨٩٩ ـ ١٩٣٢) شاعر امريكي ، ولد في بلدة صغيرة في بلدة صغيرة في أوهايو ونشأ في كليفلاند ثم انتقل الى نيويورك حيث عمل كاتبا للاعلانات وقام بأعمال يدوية مختلفة في أوهايو . وقد قام بالانتحار غرقاً في خليج المكسيك .

باريس في محرابه في شبابه ليطلق نفسه من أيداهو أو ـ تخيل ذلك ـ من ميسوري.(١٠) ياالهي ، قلت ، هذه بلادي ، ولكن هل يتوجب أن تمتد بلادي بعيداً الى تيري هوته أو ويتينغ ، أن تمتد الى غاري ؟

عندما أعلن الروس للمرة الاولى اطلاق قمرهم رفض الكثير من الناس بالطبع تصديقهم . فيما بعد ثار آخرون غاضبين لأنهم أرسلوا كلباً حول الأرض . لا أود أن أخرج ذلك الكلب الهجين من ذلك الشيء المعدني الطائر اذا كان لا يزال حياً حين هبوطه ، هكذا قال متعقب كلاب منطقتنا ؛ أي شخص يعرف أنك اذا حبست كلباً وحده ليتقلب على هواه فان أول شيء يعزم على القيام به حين تخرج عنه هو أن يعض شخصاً ما .

هذا الغرب الأوسط . نحن نشاز من الأجزاء والناس وتناغم من البلدان . كشخص أصابه السمن في كل شيء الا في قلبه ، نعمل أكثر مما يجب . نظرتنا ليست مدنية حقاً بتاتاً ، وليست ريفية بتاتاً ، اننا نكبر ونمكث في نفس الشيء، كما تميرت آليس وبقيت في قصتها . (١١) أنت شقراء . أضع كفي على بطنك ، أشعر به يختلج من اختلاجي . اننا دائماً نركب سيارات كبيرة الحجم في الجزء من البلاد الذي أنتمي اليه . كيف يمكن أن تكوني عزاء لي الآن .

معلومات ضرورية أخرى

طول البلدة هو بالضبط خمسون منزلا ومقطورة ودكان وبناء متفرق ، ولكنها في بعض الأماكن ليس لها عمق شوارع . يزداد عرضها فيما تتجه نحو

---

(١٠) هناك تلميح هنا لازرا باوندوت. س. إليوت. فالأول من مواليد ولاية أيداهو الأمريكية وقد عاش في لندن وباريس وايطاليا من ١٩٠٨ حتى نهاية الحرب العالمية الثانية والثاني ولد في ولاية ميسوري ، وبعد تخرجه من هارفارد انتسب الى جامعتي السوربون واوكسفورد، وأمضى معظم حياته في انكلترا .

(١١) في كتاب لويس كارول Lewis Carroll « آليس في أرض العجائب » تشرب أليس من زجاجة كتب عليها « اشربيني » فيتضاءل حجمها ، وتأكل من قالب كاتو كتب عليه « كليني » ولكنها لا تعود لحجمها الطبيعي مما يدهشها . ولكن حين تأكل القالب بأكمله ، ينمو حجمها .

الجنوب ، ويكون نموها دائماً على الجانب الشرقي • أكثر المساكن بيوت مزارع واسعة الى حد جيد ولونها هو اللون الأبيض المعهود ، تحوطها شرف ونوافذ ضيقة عالية ، رغم أن هناك عدداً كبيراً من النوع الأكثر فخامة ـ مزخرفاً ، منقوشاً ، ذا أبراج ، تزينه ألواح خشبية تقف على زواياها أو حوافها ، نوافذه عند الدرجذات زجاج مغبر وفيه الكثير من الحديد المزخرف الملآن بالاستدارات الفاخرة ـ وبعض هذه يبدو كقلاع في أجزاء الأكثر ندرة • الاصطبلات القديمة تستخدم ككراجات الآن ، وتكون الأراضي واسعة لاحتوائهم مع حدائق الخضار والزهور التي ـ في نهاية الأمر ـ تزرعها الأرامل وتعتني بها وثم تختفي داخلها كلية • الظل فسيح ، العشب جيد ، السماء لون بنفسجي خريفي مجيد ، أشجار التفاح ممتلئة وحمراء الطرقات هادئة وفارغة ، تسربت حبوب الذرة من سلاسل العربات المحولة الى تركتورات لتنقش الشوارع بلون الذهب وبأجزاء العرانيس المحمرة ، ويكون المرء أحمق اذا ما أراد ـ وهو في نعمة مثل هذه ـ أن يعيش في أي مكان آخر في العالم •

التربيــة

تتحرك باصات تشبه حيوانات برتقالية ضخمة عبر نور الصباح الماكر الى المدرسة • سيتعلّم الأطفال هناك القراءة وسيحذرون من الشيوعية • من قبل الآنسة جانيت جيكس • هذا ليس اسمها • اسمها هو هيلين الفلانية ـ سكوت أو جيمس • معلمة لعشرين سنة • لقد اهترأت حتى الآن ، دقيقة ناعمة ، ولها وجه، كما يقول ولفرد ، مثل فأس طليت بالبريد• صوتها أجش ، وهي مصابة بالسعال• لأنها تصرخ بالشتائم • يحدق الأطفال ، وجوههم فارغة • هذا هو الأسبوع الثالث عشر • انهم معتادون على الأمر • عليكم جميعاً ، تصيح ، عليكم جميعاً أن ترسموا صوراً لي • كلا •انها سيدة ـ سيدة شخص ما • وبصمت يشرعون بالعمل بينما تقوم الآنسة جيكس بغز الملاقط في شعرها • يقول ولفرد فأساً ، ولكن لها تلك النظارات الملونة القديمة الاطار ، وشعر يغزوه الشيب ، وذقن تكاد تكون لها حازة • علي أن أركز تفكيري • علي أن أتوقف عن اختراع الأشياء • علي أن أسلم نفسي للحياة ؛ فلتعطني شكلا : هذا ما يقولونه في مجلة الحكمة الشهرية كل

يوم • كفى ، كفى ـ لقد صرفتم وقتاً كافياً في الرسم ؛ ويقف الاطفال وقفة رسمية كل صف بدوره ليقدموا عملهم عند طاولتها • لا ، انها تلبس اطاراً ؛ ولكن ذقنها عديمة الغمازة • سيحتاج الأمر الى أكثر من ملء ملعقة كبيرة من الملامح لتحلية ذلك الوجه • وهكذا تقوم بعبوس بتقليب أوراقهم ، متفحصة خيالها المرسوم بالكربون عليها • لن أتجرأ •• أن اسمح لطفل •• بوضع خط حولي • رغم أنها بين الفينة والأخرى تبتسم كشق في شفرة ، فان هـذه الرسوم في النهاية تجعلها كئيبة • لا أستطيع أن أتحمل ـ كيف تستطيع أن تطلب ؟ ـ أن يقوم أحـد •• برسمي • يشتعل غضبهـا • هـذا سبب طلبها : شعلة • هناك تنظر عيناهـا ، يشرق اللون الزهري في نظارتيها ثم يخبو•انها يقطينة،وغضبها يتنفس كالشمعة بداخلها•(١٢) كلا ، تصرخ ، كلا ـ والرسم الكاريكاتوري يرتجف ـ كـلا ياجون موك ، ياجون ستيوارت موك ، هذا لا يصلح • تطير الصورة من بين أصابعها • لقد جعلت عضلاتي نامية أكثر مما يجب •

أنهمك في شِعري • أتذكر أصدقائي ، زملائي ، طلابي بأسمائهم • أسماؤهم هي ميبوب ، دُرماوس ، ايسيديزي • أسماؤهم هي غلاديوس ، كالو بلادر ، الأمير والأميرة أوليو • هايرونيمس ، الكاردينال ممم ، السيد فتشو ، الهودج الحريري، سوت • (١٣) أنت أحياناً توم سوير ، هكلبري فـن ؛ (١٤) الوقت صيف دائم ؛ رِدفاك وسادتي ؛ نطفو عـلى عوامـة ، ظهـرك هـو نهرنـا • أحياناً أنت الميجر باربارا (١٥) ، أحياناً الهة تقتل الرجال في المعركة ، أحياناً أنت ناعمة كرشاش من الماء ؛ أنت خبز في فمي •

---

(١٢) من عادة الأطفال في عيد القديسين أن يقوموا بتجويف يقطينة ووضع شمعة داخلها •

(١٣) الكثير من هذه الأسماء والأسماء التي تلي لها معان مباشرة أو ارتباطات بأعمال أو شخصيات معينة • درماوس مثلا هو اسم فار يظهر في « اليس في أرض العجائب » وايسيديزي هي كلمة تقال للأطفال لتشجيعهم على النهوض أو القفز أو ما شابه وبيكل يعني مخلل •• الخ •

(١٤) شخصيتان من شخصيات مارك توين تظهران معاً في « مغامرات توم سوير » وفي « مغامرات هكلبري فن » •

(١٥) الشخصية الرئيسية في مسرحية جورج برناردشو التي تحمل نفس الاسم •

لا أنهمك في شعري•أنسى أصدقائي وزملائي وطلابي وأسماءهم • غرامونون، بلوغن ، بيكل ، سبيميد •• مارح د' بارج ، أرينا ، أبرموبت •• دكتور ديلدو، آلة الضباب • فأنا لست في ب ، في انديانا : عاطل عن العمل وفارغ الصبر ، وعديم الحب والوقت والنقود ، نافد الخبز والجسم ، في نوبة مزاجية ، ياسيدة ديزموند، نافد الشاي • اذن أغلقي قبضتك ، أيتها الكلة ، ياسلة الموت ؛ اذهبي واقرعي باباً آخر • اذهبي وموتي ، ياعزيزتي • موتي ، أيتها السيدة الهرمة الصماء عن الحياة • أسقطي أنفاسك • اسقطي مثل لوح متجمد • ان الشعر الشائب ينمو من أنف عقلك • أنت الآن جمجمة ، تتساقط البشرة الأمامية من أسنانك • هل ستدوم برتك البلاستيكية أكثر من عظامك،وتلون تكشيرتها ؟ وهل لازال مصدر بطنك مليئاً بشعر بندقي اللون ، أم أنك صلعاء كالخندق ؟•• كلبة •• •• كلبة •••• كلبة• أردت أن أكون مشهوراً ، ولكنك تجلبين لي الهرم ــ خوائي • ماهــو ذلك الشيء الذي ظننت أنه سيرتفع كالمنطاد بي فوق النقية ؟ الحب ؟ أين أنت ؟•• أحبيني •

التجــارة

التجارة سيئة بالنسبة لمعظـم البشر • لقد امتصت المـدن القريبة كل شيء ما عدا التجارة المحلية • باستثناء العلف والبذار وأدوات الزراعة ، فان فرصتك هي أن تبيع فقط ما يهرول المرء خارجاً من بيته لشرائه • توقفت وكالة شيفروليه، وفريجيدير • وترك مصنع للصناديق طابعه المتقي • منشرة الخشب قد أمضت ، حتى الآن ، ستة أشهر منذ ذهابها • يتغير أصحاب محطات البنزين بشكل أخرق ، يفتتح مطعـم ، وتغلق بقالية • ذات يوم أتوا واقتلعوا الأفاريز من دكان تصليح الساعات والصقوا اعلانات انتخابية على النوافذ • ممزقة عرضانياً الآن ، بفعل الأولاد ، لا تزال تحثك على التصويت لنصف رجل معروض باللون البرتقالي كان وهو كامل قد فشل قبل عامين في النجاح بالانتخاب • في كل مكان ، يتكلم الماضي بهذه الطريقة ، وفي أغلب الأحيان يتكلم عن الفشل • المحلات الفارغة ، اللافتات القديمــة والتجهيزات المغبرة ، القاذورات في الحارات ، الطلاء المتقشر والميازيب

الصدئة ، الأقفال الثقيلة والألواح المهترئة : كلها تقول الأشياء المرعجة نفسها •
ما الذي تراه النوافـذ العديمة النظر ، أتعجب ، حين تلقي الشمس ظـل شخص
عابر عليها ؟ هنا يبرز درج نفسه باتجاه الشارع ـ معتم ومهدم وغدار ـ ودائماً
أشعر ، حين أمر به ، أنني اذا قمت بالصعود بحذر وانعطفت عند زاوية المبسط ،
سأجد نفسي خارج العالم • لكن لم تكن لدي الشجاعة قط •

ذلك الشخص نفسه

تلحق الاعشاب ببيلي •• في مطاردة الحطمي ، تتصاعد في كتل خشنة في كل
الاتجاهات حوالي مقدمة بيته • يضطر بيلي لأن يهرس دائرة قرب بابه كما تفعل
الكلاب أو القطط مستديراً حوله ليحصل على دفء العش ، فهي كثيفة جـداً • مـا
يضايقني هـو أن الشتاء سيجد الأعشاب منتصبة ويابسة لتتلقى الشرارات التي
ينثرها مدخنة بيلي العديمة الملاط • من الصحيح أن الحرائق ممتعة هنا • صفارة
البلـدة ـ التي تصفر فيما عـدا ذلك عند الظهـر فقط (وليس هناك ظهر يوم
أحد) ـ تشير الى اتجـاه الحريق بواسطة طول وعدد صفراتهـا ، يهرع رجـال
الاطفاء المتطوعون في سياراتهم وشاحناتهم ، وتفرغ البيوت أصحابها كل مـرة
كرسم ايضاحـي في كتاب للأطفال • هناك الكثير من الدراجات ، أيضاً ، والكلاب
النابحة ، وأحياناً ـ المجـد لله ـ يكون الحريق هنا في البلدة ـ أرض خاوية مـن
العشب وبقايا الزرع تلتهب • ولكنني لا أفضل أن يحدث لبيلي او لبيت او أرض
بيلي • بأنانية واضحة أريده أن يبقى كما هـو ـ بعد عيدانه وأحطابه ، يجلس
في حافة بابه في الشمس الباكرة الخفيفة ـ رغم أنني غير متأكد مما يعنيه وجوده
بالنسبة لي •• أو لأي شخص • ومع ذلك ، فانني لا أتوقف عن التساؤل فيما اذا
أعطيت الوقت الكافي هل أستطيع يوماً ما أن أجـد صورة في لغتنا تصفه بصدق ،
وتبرز بشكل غني فقره ووحدته •

أسـلاك

حيث تجلس طيور الستونو كالقبضات • تطير الحمائم من برج الكنيسة •في
الضباب تأخذ الأسلاك طابعـاً مختلفـاً ، ترتفع وتلتوي • لو كانت تقود اليك ،

لعرفت ماهي • يمكن للأفكار التي غالباً ما تخطر ، كالزرازير التي تحتشد في هذه الحقول في المساء لتنام في الأشجــار الخلفية ، أن تشكل مجموعة مــن الممرات مثل هذه • يمكن لها أن تخفض العلو الطبيعي للهواء لما يقارب مجثم الطائر • ولكنها لا تقود اليها •

التي تصف جمالها الأغاني
بأنها تجعل العجوز شاباً في ثوان •

انهــا تثبتني •

لو استمررت في السير ، في مزاجي العالي ، لوصلت الى الوباش • (١٦) انه نفس مزاجاً أختار أن أستحضرك فيه • تتدلى التشابيه مني كالعلق الرخيصة • في هذا الوقت من العام يكون النهر بطيئاً وضحلا ، تتكسر الضفاف الصلصالية تحت الشمس ، تفاجيء الأعشاب المرتفعة الرملية • الهــواء رطب وأنــا أتعرق • مــن المستحيل أن تخطر للمرء قافية في هذا الغبار • كل الأشياء ــ السماء وحقل الذرة والحذل والاقحوانات البرية وملابسي القديمة ومشاعري غير المكوية ــ تبدو مصنوعة لشراء بالتقسيط• نعم• باللمسيح • انني أعاني عيد ميلاد صيفي ؛ ولا أستطيع السير تحت الأسلاك • تتناثر طيور السنونو مثل كميات من الحصى • حقاً ، الأسلاك اصوات في شرائط نحيلة • انها كلمات مفتولة في حبال • قضبان اتصال •

الطقس

افضل لو أن الطقس كان محط اللوم لما أنا ولمــا هم أصدقائي وجيراني ــ نحن الذين نعيش هنا في قلب البلاد • مــن الأفضل أن يكون الطقس ، الريـح ، الثلج الشاحب الذي يعاني النزع •• الثلج ــ لم لا يكون الثلج ؟ ليس هناك في الواقع الكثير منه ، ليس حول البحيرات الدنيا عــلى كل حــال ، ليس بشكل كاف لتفاخر المرء به ، ليس بشكل كاف ليكون ذا نفع • يتحدث والدي كيف كان الثلج في ولايتي داكوتا يجرف سطوح الاصطبلات في الأيام الخاوية ويقوم هو وأصدقاؤه

(١٦) Wabash نهر يمر في ولايات اوهايو وانديانا وايلينوي ويصب في نهر الأوهايو •

التزلج على القشرة التي تتشكل لأن الثلج يجرف بعصف هائل • في بيميدجي عرف عن الأشجار أنها تنفجر • انه ليكون شيئا مثيراً للاهتمام ـ اذا قامت الأشجار في دافنبورت أو فانسيقيل أو كاربونديل أو نايلز بعمل « بوم » في أحد الشتاءات ـ « بوم ! » « بوم ! » « بوم ! » على طول الشوارع الرمادية ، القابلة للالتهاب ، المريضة بالثلج •

تقوم أمطار خريفية باردة بتعتيم الأشجار أو الهواء مثل الليلك وتملأها بالبذور التي تهبط بالمظلات • من ذا الذي يود أن يعيش في فصل غير فصله ؟ لكنني لا ازال أشك في أن السر هو في هذا الثلج ، سر مرضنا ، اذا ما استطعنا فقط أن نشخصه ، اذ أننا جميعاً ننازع مثل شجرات الدردار في اربانا • هذا الثلج ـ مثل شرتنا يغطي البلاد • فيما بعد سيقوم الغبار بالعمل • في الوقت الحاضر ـ الثلج• ولكنه ثلج دون أي ضحك فيه ، حلوى رمادية شاحبة تغطي بشكل رقيق قطعة خبز يابسة ، واذا بدا هذا وصفا غريبا ، فانه صحيح على كل حال • بالطبع يسود الهباب كل شيء ، ولكن باستثناء ذلك ، فاننا لا نشعر أبدا بالبرد بشكل كاف هنا• لا نستطيع المحافظة على ندف الثلج حين تسقط حين ترد ، اذ أنه اذا انخفضت درجة حرارتنا ، فانها في الحال ترتفع ثانية ، تماما كما في الصيف تتراوح بنفس الطريقة العقيمة• لكن أفرض ••• افرض أن عليها أن ترتفع في أحد شهور آب ، أن تصعد وترتفع ، ثم تثبت فوق المائة مثل الصقر حتى نهاية كانون الأول ، أية صحراء يمكن أن نصنعها من أنفسنا ـ من شيكاغو الى كايرو ، من هاموند الى كولمبس ـ أية وديان موت جميلة •

مكان

كنت أفضل لو كان الطقس • انها تدفعنا للانطواء في أنفسنا ـ مصير سيء الحظ• بالطبع هناك ما يكفي لتحريك تعجبنا في أي مكان ؛ هنا ما يكفي لأن يُحب، في أي مكان ، اذا كان المرء قوياً بشكل كاف ، اذا كان المرء جاداً بشكل كاف ، اذا كان المرء عميق البصيرة ، صبوراً ، لطيفاً بشكل كاف ـ مهما كلف الأمر • وبالتأكيد من الأفضل العيش في الريف ، العيش في مرج عند ملتقى أنهار ، في أيوا أو ايلينوي

او انديانا ، على سبيل المثال ، أكثر من العيش في اية مدينة،في أي ضباب عارق من المخلوقات البشرية ، في أي بستان زاهـــر من الآلات • يتحتم أن يكون ذلك مـــن الأفضل • المدن متورمة ومسممة بالناس • يتحتم أن يكون من الأفضل • لم يكن الانسان أبداً بيئة صالحة للانسان ـ للجرذان ، ربما ، تعيش الجرذان جيداً ، أو للكلاب أو القطط والصرصار البيتي •

وما أطول الشارع ، هذه الأيام • هذه الجدران غير المتناهية ساقطة لدرء مد الأرض • يمكن للآجر أن يكون جميلا ، ولكننا غطيناه بالتدريج بتقيؤات صناعية رمادية • لا يجعل الزمن الاسمنت ودوداً ، والاسفلت دائماً يبلغ ـ مثل أمريكا ـ الواحدة والعشرين • الى أن تتكسر الى قطـع صغيرة كالكاتو البائت • الآجـر ، الاسفلت ، الاسمنت ، اللافتات الراقصة والاعـلانات المهرجـة ، علف وغـائط السيارة ، قمامات السكان • هـذه تشكل ، تزين ، تغطي شوارعنا ، وليس هناك مكان ، هذه الأيام ، ليس في استطاعة شوارعنا الوصول اليه •

ليس لدى رجـل المدينة أي شيء طبيعي يقيس بـه نفسه • حدائقه نباتات ترعرعت في اصص • لا شيء يستطيع أن يعيش ويبقى حراً حيث يقطن هـو سوى الحمامـة والزرزور والستونو والعنكبوت والصرصار والفـار والعث والذبـاب والعشب الضار ، وهـو يندب حتى وجود هـذه ويبني خططه ليسممها • حديقة الحيوانات ؟ ثمة حديقة حيوانات • من خلال قضبانها يحدق رجل المدينة في القطط الكبيرة ويمص بسأم مثلجاته • في حياته ـ للأسف ـ بين الناس ومعجزاتهم ، يظن رجل المدينة أن حياته تعتمد عـلى أن يقيم بشكل من الأشكال ، نوعا خاصا مـن الوفاق مع الآخرين • روائيو المدينة ، الأحياء الفقيرة والحشود ، يدعونه الحب ـ ويكسرون أقلامهم •

لقد تخوف وردزورث من تراكم الرجال في المدن • لقد تنبأ « بعطشهم المخزي

للتحريض الشنيع » .(١٧) وبعض جوعهم للحب · وهم يقطنون المدينة ، بين الكثيرين جداً ، يقطنون في حس وصخب الحركة التي لا تنقطع ، شؤون الانسان عابرة ـ هذا كل شيء · انه ليس من المدهش أن روائيي الأحياء الفقيرة والمدن والحشود يعتبرون الجنس مجرد حك للتفريج عن دغدغة وأننا أكثر ما نكون انسانية حين نجلس على مقعد دورة المياه وأن أصدق صورة للحياة هي في المرور الكامل عبر أنابيب المياه والمجاري ·

ذاك الرجل ، سجيناً في المدن لا زال يحافظ
على عطشه المولود معه الذي لا ينطفيء
للمناظر الريفية ، ويعوض عن خسارته
بمناوبات اضافية ، أفضل ما يمكن أن يجد ·

تعالي الى الريف ، اذن · يعرض الهواء نفسه بخفة وحلاوة لحواسنا الرقيقة · هنا ، تمرق التراكتورات الزائرة الأرض · يتصاعد الغبار وراءها · يجلس السائقون متحجرين تحت مظلات زاهية · يرتدون قبعات مبردة ويديرون عجلة القيادة ناظرين الى الأخاديد التي شكلوها خلفهم ، وتصدح ترانزيستوراتهم · قريبون من الأرض ، أكذلك هم ؟ رفاق جيدون للتربة · أخبريني : هل يعيشون بانسجام مع الفصول المتناوبة ؟

انها كذبة الشعر القديم · ان المزارع الحديث يستعمل مواد كيماوية في اسطوانات أو أكياس وآلات ذات أسنان وكرات ومخالب ومخازن صغيرة معدنية وحسابات الكلفة · الطبيعة بمفهومها القديم ليست ذات أهمية · انها غير موجودة ·

---

(١٧) يصف وردزورث في مقدمته لطبعة الثانية من قصائد غنائية (١٨٠٠) « التراكم المتزايد للناس في المدن ، حيث ينتج عن تماثل أعمالهم توق الى الحدث غير العادي ، الذي تلبيه ساعة بعد ساعة وسائل نقل الأخبار ·· تقوم الروايات المحمومة والمآسي المريضة والغبية وسيول القصص الشعرية التافهة والمتطرفة بدفع أعمال الكتب السابقين التي لا تقدر بثمن الى النسيان · حين افكر بهذا الظمأ المزري للتحريض الشنيع ، فانني أكاد أخجل لكوني تحدثت عن الجهد المتواضع الموجود في هذه المجلدات كرد عليه ·· »

ان ارتباط مزارعنا الصوفي الوحيد هو ارتباطه بالانجاب • واذا لم يستطع أن يلاحظ أن البقر والذرة محركات كيماوية مختلفة النوع، فليس له أن يتوقع النجاح•

ليس من الضروري الافتراض بأن أبقارنا ذات مشاعر ؛ وليس لدى جارنا أيضاً مشاعر بمقدار ما كان لديه ؛ لكن فكر بالأمر بهذا الشكل للحظة ، انك تستطيع التصحيح للاتهامات البشرية فيما بعد • كيف يشعر المرء حين يرعى هذه العجول ذات القرون وذات الشفاه المطاطية ، الزجاجية ، المعدنية والعيون التي لا لطخة فيها ؟

الناس

لا تزال العمة بت قادرة على قيادة سيارتها – فورد مربعة عالية – رغم أنها تمشي بصعوبة وبعكاز متينة • لها نظرة مائية ووجه ممتلىء أملس رغم سنها وشعر أسود فاحم تسرحه بشكل كعكة • لها ابتسامة أبطأ من أي شخص رأيته أبداً ، ولكنها تكره الكلاب ، ومنذ فترة غير طويلة قصمت ظهر أحدها حين حصرته في زاوية في حديقتها • انها تحبرك بهذا لتثبت حيويتها ، وتتشكل ابتسامتها برقة بينما ترفع قبضة عكازها الى مستوى عينيك •

البيت ، نفسي ونافذتي

نافذتي قبر ، وكل ما تحويه ميت • لا ثلج يهطل • ليس هناك أي نسيم • انها ليست ساكنة ، ليست صامتة • صورها ليست حيواناً ينتظر ، فالحركة ليست عرضاً تطبيقياً • لقد رأيت البحر يتحادل ، الحياة تمر كالفقاعات داخل جسم دون أي أثر . مجالاتها كثيفة كمحالات الصودا • تهتز الاوراق • يتمايل العشب يرقزق عصفور ، ينقر الارض • يحافظ دولاب سيارة ذو دوائر معلقة على أشعته الصلبة • هذه الصور أحجار ؛ انها نصب تذكارية • يكمن بحر تحت هذا البحر : فليرحه الله ••• ليرح العالم وراء نافذتي ، وأنا أمام انعكاسي ، فوق هذه الصفحة ،ظلي• الموت ليس ساكناً ، ليس صامتاً ، باعتبار أن الصمت يتضمن هدوءاً هابطاً ، والسكون يتضمن توقعاً ، احتواء ، صمماً • فالموت هو الزمن في ساعة ، مثل السيد تك ، كهربائية ••• كالريح عبر شاعر متهيج• ويطفو قرح عيني الى المرئي قبالة الزجاج، يضبب ريقه ويسكب نفسي • يرتفع الضباب ببطء عن الحقول في الصباح • ليس

هناك الآن من يقول : ترمي الارض أغطيتها خلفها ؛ انها تنهض من النوم • لم الشعور أحمق ؟ الصورة يونانية أكثر مما ينبغي • كنت أحدق فيك بشبق لدرجة أن جسمك كان يتورد خجلا • تصوري : تعجبي : أن تستطيع عيني أن تسبب ازدهاراً كهذا • آه ، ياصديقتي ، وجهك شاحب ، الطقس غائم ؛ لقد أسقط شارع عبر ذقنك ، الاشجار العارية لا تقوم بفعل شيء ، تنمو للبيوت جذور في مستطيلاتها ، يقف برج كنيسة منتصباً في رأسك • تتكلمين عن الحب ؛ هاتي اذن قبلة • الحافة باردة • في الصباحات الجليدية ينهض الضباب ليحييني (كما كنت دائماً تفعلين)• آه لقد كانت طريقتي ، كما أظن ، مثل أنفاس في قرد من المطاط • رغم ذلك ،على الطريق بمحاذاة الوباش في الصباح ، رغم أن الاشجار أحياناً تختفي وراء الضباب، تطفو انعكاساتها برصانة عـلى النهر ، تناقش الضفاف ، أشجار الحمين في صفوف فرنسية • بشكل ساحر ، يميل العالم • أنني أميل الى الاعتقاد أن الذين ينمون في الاسفل فقط هم الذين يعيشون (لن أستطيع ربح خمسة وعشرين لهذه الفكرة من « مجلة الحكمة الشهرية ») ، ولكنني أجد أنني أكتب ان الذين يعيشون في الأسفل فقط هم الذين ينمون ؛ وانني أتمسك بما أكتب ، بغض النظر عما أعرفه حقاً • كـل كلمة من كلماتي مقلوبة ، أو معكوسة ــ أو أنا كذلك • لقد تمسكت بك ، أيضاً ، بتلك الطريقة • لقد كنت شرطية بشكل كلي ، خاضعة لتنيري•كنت أستطيع نفخ نهدك بقبلة ، أن أبدد بشرتك برقتي ، أن أدخلك من الداخل وأن أجعل حبي يخرج مثل جنس طازج • الحافة باردة • الصدق بارد ، ياحبيبتي الداخلية • تبدو الشمس ، عبر الضباب ، مثل خوخة عـلى شجرة الفردوس ، أو ندبة على انحدار بطنك • أيتهما يزحف العشب بالصقيع • نتقابل عند هذه النافذة ، العالم وأنا ، دون أناقة ، مابحو الزجاج • ونتأرجح في الاتجاه الخطأ واحدنا نحو الآخر ، فيبدو العالم في الداخل • العالم يا للضخامة والوقار والهلاك في ذلك العالم : العالم ، بيتي وشعري • لكل شاعر حبيبته الداخلية • القضيب الضمير ليس قضيبي ، أو ،ي من هذا الضباب • انه ملكه • رماه عبر ماهو أنثوي فيّ لأسجل هـذا • هـذه البيوت الخشبيةفي ساحاتها وشوارعها الرمادية وممراتها الهابطة،أشجارها المنتصبة اسمك قد كتبت بحنين عبر أنفاسي في الهواء المبيض ، الطيور الشاحبة • انها توجد

في الآن بسببه • بأي تركيز حدقت ••• ليس من الممكن لشجيرة في اهتياج ورودها أن تزدهر بنفس الجمال الذي ازدهرت بها في ذلك الحين • لقد كانت نظرة أود لو أعطيها لهذه الصفحة • لأن ذاك الشعر : أن تخرج الداخل ، أن تمر •

سياسة

الرياضة والسياسة والدين هي الأشياء الثلاثة التي يشغف بها دور الثقافة السيئة • انها جروح الغرب الاوسط المتقيحة المفتوحة • بشعة المنظر ، مصدر للسخط الدائم ، تمص قوة الجسد • تبدد عليها كميات مرعبة من النقود والوقت والطاقة • العقل الريفي ضيق وعاطفي ومتهور حول هذه الامور • الطمع ، مهما كان قصير النظر ومباشراً ، لا يستطيع وحده أن يشرح ذلك • لقد عرفت رجالا ، مثلا ، كانوا السنين طويلة يصوتون بوضوح ضد مصالحهم • وكذلك لم ألحظ أبداً أن آراءهم المسيحية الفظة منعتهم من الحث على تفتيت روسيا أو الصين او كوبا أو كوريا • وهم يميلون لمؤازرة فريقهم المحلي : لديهم رغبة تعصبية في الانتصار ؛ الصراخ هو حقلهم ؛ واذا ساءت الامور ، فانهم يميلون الى طرد المدرب • اذا ما اعتبرنا كل الاشياء اذن ، فان برش اسم جيد(١٨) • انه يمثل عصا المتعصب ، عكاز مروض الاطفال الطائشين •

النسيان ـ هل ذاك هو هدفهم •

آه ، لقد كنت جديداً كما اعتقدت • بداية جديدة : بطن أنثوي جديد ومتاع جديد وبلاد جديدة ـ هناك كنت ، وكنت رائداً ، ولم يكن لي تاريخ ، تلك اللمة تؤذيني ، أيضاً ، يا عزيزتي • لن تسميها أبداً •

معلومات ضرورية أخيرة

نادي عرض مؤنثي البيوت الحديثة ، نادي عرض بيوت المروج ، نادي عرض بيوت الساهرين خارج بيوتهم - ال IOOF . FFF . VFW . WCTU . WSCC . 4 - H

(١٨) Birch شجر البتولا الذي تستعمل قضبانه كعصي ، وتطلق الكلمة نفسها على العصا المصنوعة من خشب هذا الشجر •

و ٤٠ و ٨ وبسي أيوتا تشي و PTA الكشاف الصبيان والفتيات ، أقواس قزح، الماسونيون ، دار الهنود وربيكا • أيضاً نادي الماضي الغابر المجيد لدار ربيكا • كذلك الموظ وسيدات الموظ • حيوانات الالك ، الصقور ، طائرات الزرياب والنجمة الشرقية • النادي الأدبي للنساء ، نادي الهواية ، نادي الفن ، جمعية الشروق ، جمعية دوركاس ، الاصوات البيثيانيات ، رفاق الشباب العجاج ، الفيلق الامريكي ، ملحق الفيلق الامريكي ، الملحق الفتي للفيلق الامريكي ، نادي الحدائق ، نادي « البردج للمتعة » ، نادي « ما الذي يمكنك فعله ؟ » نادي « فلنجتمع معاً » ، نادي « الشلة » ، نادي « ما يستحق الاهتمام » ، نادي « فلنساعد بلدتنا » ، نادي اللا اسم ، نادي « لا تنسني » ، نادي الارجوحة المرحة(١٩) •••

التربيـــة

هل احتفت قطعة ربع دولار من جزدان بولا فروستي ؟ تخيل تعاريج ذلك الوجه : لا يستطيع أي قلم رصاص أن يحدثه ؛ الشمع الطري غير ملائم ؛ قد يقوم بالعمل سلك دقيق يقوم بقصات قصيرة• تتهم بولا فروستي وكرستوفر روجر شيريل بايبس الشاحبة الملطخة • ولكن آنسة جيكس ، لقد رأيتها • الآنسة جيكس مغتاظة جداً الى حد أنها تكسر قلمها • ما المفقود أيضاً ؟ سأعين مخبراً سرياً ، جون : فتش مقعدها • لبان ، سكاكر ، أوراق ، أقلام رصاص ، دحل ، ممحاة مدورة ـ لمن ؟ لصة • لا أستطيع مراقبتها طول الوقت ، انني هنا لأعلم • شيريل المسكينةالشاحبة ذات الفمازة ، كما يتضح ، لا تستطيع اعادة القطعة النقدية لأنها أخذتها الى البيت وصرفتها • سندي وجانيس وجون وبيت ـ أنتم الاربعة الذين تجلسون حولها ـ ستكونون مخبرين طيلة هذا الفصل لمراقبتها • لصة • طيلة عملي • تستدير الآنسة جيكس ، وتفتح قبضتها ، وتستدير من جديد • تصيح ، سأتولى أمرك • مجرد الفكرة • لصة • طيلة أعوامي • ثم تكتب على السبورة اسم شيريل بايبس وتحته رقم « خمسة وعشرون » مع علامة سنتات كبيرة • تقول : الآن يا شيريل ، لن يمحى

(١٩) من الواضح أن هذا تعداد للنوادي والجمعيات والمؤسسات المختلفة في بلدة ب • وبعض هذه الأسماء هي أسماء نواد وجمعيات منتشرة في أرجاء الولايات المتحدة •

هذا حتى تحضري قطعة النقود من بيتك ، من بيتك الى هنا مباشرة ، تقول الآنسة جيكس وهي تنقر على طاولتها ·

وذلك يستغرق ثلاثة أيام ·

شخص آخر

كنت أجمع أوراق الشجر بالمجرفة حين عرفني العم هالي على نفسه · قال انه يأتي من النجم المذنب ، وأن أمه ولدته قبل الأوان في رعبها منه · فكرت بهبز(٢٠) الذي عجل بولادته الخوف من أسطول الارمادا الاسباني ، وهكذا صدقت العم هالي لأكرم الفيلسوف ، رغم أن العم هالي كذاب ولا يبلغ المئة والتاسعة والعشرين ولا الثالثة والخمسين التي يجب أن يكونها · كانت الاوراق في ذلك الخريف قد أحرقت نفسها على الاشجار ، كان رأس الورقة قد التف ، والآن تزاحمت بصخب في الشارع وتكسرت على شرائط مجرفتي · كان العم هالي نفسه (مثل السيدة ديزموند والتاريخ بشكل عام) أصم وحقوداً في نفس الوقت ، وقد دفعني هبوطاً على درجات قبوه الى غرفة حصصت هناك لأكوام الجرائد التي بلغ علوها السقف ، صناديق من المنشورات والرسائل والبرامج ، رفوف من البومات الصور ، دفاتر القصاصات ، حزم من الاعلانات والخرائط المطوية ، أعلام ورايات ، وأكوام مائلة من المجلات المغبرة المختصة في معظمها للسيارات والاخلاق المسيحية · رأيت قفص طائر وصينية من الفراشات وبوقا وقمة قش ذات شريط وكل أنواع الطرر مربوطة الى مشجب · كان لا يزال يملك ويصنع للعرض ذراع القيادة الخاص بسيارته الاولى ، مساحة كتانية ، قفازات ومنظار السواقة ، صور على طول الحائط تمثله وأصدقاءه وسياراته المختلفة ، طلقة من الحرب الاولى ، اسطوانة لأغنية «رومانا»(٢١) مسمرة من خلال ثقبها الى عمود ، عكازات ومظلات أنيقة ، أحذية من كافة الانواع (حذاء طفولته ، وقد كسر نعلاه ، رفع بحزن الى تحت أنفي — لم يكن قد طلي بالبرونز ، ولكنه قال أنه سيسعى لطلائه قبل موته) ، صناديق لا تعد من المداليات

(٢٠) توماس هبز Thomas Hobbes فيلسوف انكليزي ولد عام ١٥٨٨ وتوفي في ١٦٧٩ ·

(٢١) أغنية ظهرت عام ١٩٢٧ وحققت شعبية كبيرة · كانت اغنية فلم يحمل نفس العنوان ·

والدبابيس والمسابح والحلي واللعب والمفاتيح (لم أكد أراهم ـ كانوا يتدفقون كاللحي من راحتيه) ، صور لقلب البلدة عندما كان مجرد ممر يجانب محطة القطار، كرة أرضية ملونة بألوان براقة فيها كسر في بولنـدا ، بندقيات عتيقة ، شـكلات أحزمة ، أزرار ، صحون وفناجين وصحون فناجين تذكارية (لا أستطيع أن اذكر كل الاشياء ـ لن أفعل ذلك) ، ولكنني أذكر كيف هربت بخجل ، بوقاحة ، بشكل مفاجيء ، قصة جيدة في فمي ولكن الموت في منخري ؛ وكيف أنني فيما بعد أحرقت أوراق شجري بانهماك ، بصلاح ، كأنني كنت أطهر العالم من سنواته • انني أتساءل الآن ما اذا لم تكن هذه البلدة ـ حياتها ، وحياتي الآن ـ حقاً اسطوانة مثل «روماناء كنت أديرها على جهاز اسطوانات جدتي الخشبي الفاخر من طراز فكترولا خـلال الايام الممطرة الموحشة حين كنت صبياً •

الشخص الاول

بيلي هو مثل الفحم الذي وجده : مبعثر ، موضوع في غير مكانه ، متروك • السماء ليست تعزية • بيته وجسمه يمازمان معاً • نوافذه مغطاة بألواح خشبية • والآن لم يتبق منه سوى يديه • أعتقد أن عينيه مصابتان بالزرق • على كل حال لا يكاد يبصر ، وهـو ينزع الحشائش الضارة من فنائه على يديه وركبتيه • ربما هو جراح يطهر جرحاً أو عاشق حسي متقد • أراقب ـ علي أن أقول ـ بتوجس • مثل أجهزة كشف الألغام ، تمتد يداه في دوائر أمامه • كانت حلمتاك في لون عينيك • حصى • تشابك ورقي • خيوط سميكة • انه ينحني مقترباً ، يلتقط شيئاً فضياً ، ويمسك به قرب انفه • ورق قصديري ؟ غطاء زجاجة ؟ قطعة نقود ؟ انه في داخله ـ ماذا ، انني أتساءل ؟ هل معرفته أكبر الآن لأنه يلمس كل شيء بأصابعه ولأن عليه أن يتشمم كي يرى ؟ انه لمن القسوة الرومانتيكية أن يفكر المرء بهذا الشكل• انه ينحني على ذراعيك مثل نسمة • لقد كتبت لي : انه أمر غريب حين لا نفهم• أكتب بدوري . أظن أنني حين أحببتك وقعت في موتي •

بيلي ، انني أستطيع أن أقرأ لك من بدوز(٢٢) : من المحتمل أنه رجلك : لقد صبر على النزاع حرر دمه من شرايينه : وقال أن هناك الكثيرين من الحمقى المرضى بالحب مثلي يستلقون بجانب آخر عظام أنفسهم السابقة ، ممتلئين بالروح والكلام ، بالرغم من ذلك ، مثل السيدة ديزموند أو العم هالي ودولاب الملاهي أو العمة بت او الآنسة جيكس اوروماتا او مكبر الصوت : لكنني أعكسه أخيراً ، يابيلي، دون أي دليل سوى التبجح ، واعلن أنه رغم أن أعضائي الداخلية قد التهمت منذ زمن طويل ، فان الدودة التي ابتلعت أجزائي لا تزال تنبض وتومض مثل قصر من الكريستال(٢٢) ٠

نعم ، كنت أصفر ٠ كنت أنا العم هالي ، الرجل المتحف والنجم المذنب القليل الظهور ٠ هاهي قطعتي الاولى من المؤخرة ٠ لم تكن منبسطة الى هذا الحد في تلك الايام ، كانت لها استدارة أكثر ، وعصير أكثر ٠ وهناك النطفة التي سقطت مني ، موضوعة بأناقة في برميل وعليها وصف واضح ٠ انظري الى هذا الشريط كأطوال أمعائي التي اختزنت قيئي فيها ، دودة الكلمات غير المتناهية التي كتبتها ، مئة مليون اصدار أو أكثر . آه لقد كنت رجلا تماما منذ البداية ٠ حتى حين كنت بلا وعي في مهدي ، من ملتقى الفخذين الى الجمجمة ، كنت نسيجاً قابلا للانتصاب : رغم أنني في معظم الحالات ـ حسب الطريقة التي يوافق أفلاطون عليها(٢٣) ـ كنت أقوم بالاتصال الجنسي بواسطة العين ٠ لا تهتم ياهلسكلو العجوز ، أنت أعمى ٠

(٢٢) توماس لوفل بدوز Thomas Lovell Beddoes (١٨٠٣ـ١٨٤٨) شاعر وكاتب مسرحي انكليزي ٠ قطع شريان رجله اليسرى عمداً وفي المستشفى مزق الرباط الذي كان يغطي الجرح مما سبب الغرغرينا واستئصال الرجل ، وبعد أشهر من خروجه من المستشفى سمم نفسه ٠ الابيات الختامية في قصيدته « أسطر في جيبه ، ١٦ تموز (١٨٢٤) تقول « بعض البائسين ، يستلقون الآن مع العظمة الوحيدة ، آخر عظمة / من عظام نفوسهم القديمة ، وتلك الدودة الباقية وحدها / التي اكلت قلوبهم والبعض الذين دفنوا حديثاً يشاهدون/ لحمهم النتن يباع مثل قصر مستعمل ، / لشخص غريب ، ويرون دخول / رياح وعباءة الهرة الأرضية العائدة للعمرة ، / او دخول أرواح الاطفال في حجراتها للعب » ٠

(٢٣) الاشارة هنا هي الى الحب الافلاطوني والى اعتقاد افلاطون بأن العيون هي نوافذ الروح الذي ورد في حوارية فايدروس ٠

اننا ننزل الظلام حين نأوي الى السرير ؛ نطمس مثل أوديب(٢٤) العضو المسن خملاً • كل القطط رمادية ،كما يقول السيد تك ؛ وهكذا تحت ظل الزرق أنت كيس رمادي أيضاً ، ولا يمكن تمييزك عن الجواد •

يجب أن أجمّع نفسي ، أن تكون لي قبضة ، تماماً كما يقولون ، ولكنني أشعر أنني مسكوب ، حائر ، موضوع في غير مكاني • لم أجدد شباب بيتي ، ولكن جددت شيخوخته • حين تصادين تعلقين بشجر الخطمي • انني أميل الى القول انك لست نصف الكسيح الذي هو أنا ، لأنه لم يبق مني شيء سوى الفم ، ولكنني أقاوم الدافع • انه كذبة أخرى من أكاذيب الشعر • ان أعضائي كلها هناك ، رغم أن فشلي هو في هذا المجال ــ في جذر تجربتي • شاعر الروحيات ، ياريلكه ، ألم تكن كذلك ؟(٢٥) ولكن ما الذي قلته ؟ الشعر هو الحب ــ داخلا وخارجاً ــ تربيت جسدي • لا أستطيع تحمل سفسطات جديدة من سفسطاتي عن الروح والعقل والتنفس • الجسم يعادل الوجود ، واذا انخفض وزنك فانت أقل •

تفاحات منزلية

لم اكن أعرف شيئاً من التفاح • لم يجب علي أن أعرف ؟ لقد حلّ ريفي في طفولتي ، وحلمت أنني أجلس بين البراعم كالنحل • لقد أغفلت أن أرش شجرة الكمثرى أيضا•جلت مرتين تحتهما في البداية ، مبدياً الاعجاب بأغصانهما المنخفضة القوية التي كان يجب أن أقلمها ، وفيما بعد هللت للأزهار • بعد فترة وجيزة من تشكل الثمار حدثت تساقطات ــ ليست كثيرة ــ تفاحات بحجم الأحجار الضخمة الى حد ما جعلتني أتمايل على كاحلي حين أسير في الفناء • أحيانا كانت قطعة سحقتها أحد كعبي تلتصق بالحذاء لترسم أثراً في البيت • قمت بتجميع البعض والقيتها من فوق السياج • لو كان هنا مقلاع لكان ذلك رائعاً • قاسية ، خضراء بشكل غير مثير ، التهمتها الديدان • قبل زمن طويل لاحظت أن الديدان التهمتها كلها • حتى حين احمر التفاح ، وأثار شجرته ، كان في قيد الالتهام • أما الطيور فقد فضلت

---

(٢٤) الاشارة هنا هي الى انتزاع أوديب لعينيه في نهاية مسرحية سوفوكليس •

(٢٥) راينر ماريا ريلكه Rainer Maria Rilke (١٨٧٥ ــ ١٩٢٦) الشاعر الألماني المعروف الذي كان كثيراً ما يكتب عن الحب والدين •

الكمثرى ، التي كانت ثمارها صغيرة ـ أعتقد أنها تدعى كمثرى سكرية ـ قشرتها سميكة من الأخضر المائل الى الرمادي الذي يميل حين النضج الى القرمزي • وهكذا سقطت الثمار ، ومرة قمت بصنع مربى تفاح بقطع المئات منها الى أرباع وانصاف ولكن في الغالب لم أقم بعمل أي شيء ، الى أن فجأة ، وبين عشية وضحاها كما بدا الأمر لي ، في تلك الحرارة الايلولية المتأخرة البشعة التي غالباً ما نتعرض لها في انديانا ، باغتتني مشكلتي •

لقد أتت طفولتي في الريف • أذكر الآن الذباب على مائدة غدائنا الثلجية • بينما كنا نزيح الطعام من المائـدة كان يحط ، ويمرغ نفسه باصرار ويتهادى الى الفتات ليأكـل حيث كنت أقتل الحشود منه بأداة قتل الذباب • كانت لعبة مسلية تماماً أن أفاجئه وهو يقلع للطيران • كنت أضرب بعنف اذ أنني كنت لا أمانع حدوث بعض اللطخات ؛ اذ بالامكان غسلها • كانت الأداة مربعاً من الشبك يغطي حوافها قماش أحمر • لم تكن تدفع الهواء أمامها أو تعطي الذباب أي انذار • من المحتمل أنه كان يظن أنه اصطدم رأسياً في طيرانه بشبك نافذة • لـم يُزل الغسل النقطة الزهرية اللون حيث كان يموت كما كنت أتوقع ، وبعد سنوات من الاستعمال كان غطاء مائدتنا يبدو منقطاً بنقاط زهرية اللون باهتة •

أصبح الريف طفولتي • كان الذباب يضفر نفسه على الورق اللاصق في بيت جدتي • أستطيع أن أشم رائحـة الفرن والبقالية والاصطبلات ودكـان الألبان في البلدة الصغيرة في داكوتا التي عرفتها كصبي ؛ عرفتها كمـا حلمت أنني سأعرف جسمك ، كما لم أعرف أي شيء من قبل أو بعد ؛ عرفتها كما يعرف الذباب بالمعنى الصادق الخالي من العفة : البيت المحترق ، المبلل بفعل خرطوم المياه ، الذي كان يجتذب ضباباً من الحشرات ، مثل دخـان ناره الأزرق ، وعصابات مـن الصبية المبللـي الشفاه • ان الذبـاب دائمـاً يتـرك انطباعـاً في نفسي ؛ انـه حـي بشكل شديـد الاصرار • كـان الأن يغطي الأرض تحت أشجـاري • كـان بعضه ذباباً عادياً ؛ وكان هناك الذباب الضخم الأزرق الاخضر ؛ كانت هناك أسراب من ذباب الفاكهة أيضاً ، ومن خنفساء القمامة ذات البقع الحمراء ؛ كان هناك بعض الزنابير ، وعدة أنواع من النحل والفراش ـ أحبار طاولة ، الكبريتات ، الملوك ، الفواصل ، علامات الاستفهـام ـ واليعاسيب الرقيقة •• ولكـن في الغالب ذباب

المنازل وذباب الأحصنة ، ذباب وذباب أكثر في تجمعات كبيرة حول الثمرة المتعفنة. أحبوا الكمثرى . أكلوا من الداخل . اذا التقطت ثمرة كمثرى فانهم يطيرون ، وتصبح الثمرة قشرة وسويقاً . كانوا في كل مكان كانت الثمار فيه : حيث لازال في الشجرة ـ تفاح كالمش بالنسبة لهم ـ أو حيث سقطت الثمار على الأرض ، تعصر نفسها حين تدوس .. لم يكن هناك مجال لتحاشي ذلك . دندن الذباب، بينما كان يتمتع بوليمة العصير الحلو . لم يكن يستطيع أحد الاقتراب من الأشجار ؛ لم اكن أستطيع تسلقها ؛ لذا قررت أخيراً أن أجهد نفسي بالعمل مثل هرقل . كانت هناك سلال فاكهة في المخزن . جمعتها وأخذت بالانحناء تحت الأغصان وبالتقاط البقايا . متعمقا في رائحة الثمر الغنية العبقة ، بدأت أنا نفسي أدمدم . تجوفت الثمار لدى اللمس . كشف التقاطي لها أنه كان في التفاحات الحمر اللامعة عائلات من الخنافس والذباب والبق ، تلتهم جوانبها الداخلية العفنة. كانت هناك جداول من الذباب ؛ كانت هناك بحيرات وشلالات وانهر من الذباب ، بحار ومحيطات . كان الأزيز أقوى وأعلى من أزيز النحل حين كان يأتي للبراعم في الربيع، رغم أن النحل كان هناك ، بين الذباب ، يتجاهلني ـ يتجاهل الجميع . بينما كان عملي مستمراً وكان العصير يغطي كفي وذراعي ، كانت تقوم بتشكيل كمٍّ ، أسود ومتحرك ، مثل الصوف ذي العقد . لا يمكن لتربيت أن يكون كاملا بشكل عديم الاكتراث الى حد أكبر من ذلك التربيت . ومع ذلك فقد نهضت بخوف ، صادماً رأسي بالأغصان ، والتفاح يضربني قبل سقوطه متفجراً بالبق . أخذت أهز يدي بعنف وحدة ولكن بقي الذباب عالقاً بالحلاوة . أخذت أرمي بعناقيد كاملة في السلة من مسافة عدة أقدام . حين كانت التفاحة أو الكمثرى تصل ، كان يرتفع بانفجار تشبه الذرات لبرهة ، وبانسجام سكري . لكن علي أن أعترف أنه رغم اشمئزازي لم تكن يدي حية قط أكثر مما كانت تلك اللحظة ، أو لفترات أكثر تناوباً ، ولم تقبَّل قط بمثل تلك النعومة . كانت هذه المئات من الأقدام خفيفة . حين أخذت أنظف يدي منهم ، تظاهرت أن خرطوم الماء كان مضخة . ما الذي فاتني ؟ الطفولة هي أكذوبة الشعر .

الكنيســة

ليلة الجمعة . تجلس بنات ترتدي تنانير قاتمة وقمصاناً بيضاء في صفوف

ويصرخن كجوقة • يحملن أقماعاً متدلية محشوة بأوراق سوداء وبرتقالية يهززنها بعنف ، ومكبرات صغيرات توجهن ، وفقاً للتمرين ، صياحهن من خلالهـا • تقفز قائداتهن ــ فتيات لم يكدن يصلن سن البلوغ ــ ويتمايلن ويفتلن تنانيرهن الى مـا فوق سراويلهن • ويمد الشبان أيديهم وهم يقفزون ويتسابقون عبر دوائـر من النور الكهرمائي ، وتلتمع أجسامهم • في صوت مهدىء ــ رغـم أن ذلك لا يحدث كثيراً ــ يمكنك أن تسمع حفيف الأحذية الرياضية على الأرض • ثم يبدأ الصراخ ثانية ، ثم يستمر • وينضم الآباء والامهات والجيران في نباح نابض موحد ــ صرخة المجتمع بأكمله ــ اذ فيهذا الملعبكل جسم يصبح الأجسام التي في جواره ، مضغوطين كما هم معاً ، الفخذ لصق الفخذ ، والارتعاشة نفسها تجري داخلهم جميعاً ، وتندفع نحو نفس الانفراج • الكرة فقط تتحرك برصانة عبر هذا الضجيج الأخـاذ • في اطاعتها للقانون لا تكاد تتكلم ولكنها تضرب ضربة ثنائية هادئة وتعيش في أمان•

التجـارة

هذا هو أسبوع عيد الميلاد والمحلات ، لكي تستقبل تدفق الزبائن الذي تأمله تبقى مفتوحة في المساء • بامكانك رؤية الثلج يسقط في أقماع مصابيح الشارع • تمتلىء الشوارع ــ غير منزعجة • تتدلى خيوط من الأنوار الحمراء والخضراء فوق الشارع الرئيسي ، ويلبس برج المياه نجمة•كانت واجهات المحلات قد زينت بدون ذوق • وهي تومي اليك بدون خجـل • ولكنني وحيد ، أستند الى عمود ــ لا •• ليس هناك أي شخص على مرمى البصر • كلهـم في بيوتهم ، ربما بجانب آلاتهـم الموسيقية ، يضبطون النغم في أمسياتهم ، ومثل رومانا ، يعزفون ويعيدون عزف أنفسهم بلا تعب • هناك مكبـر صوت وضع في البرج ، ومن خلال أغصان الثلـج الهاطل وفوق الشوارع الخالية ، يطلق نغمات معدنية ملتوية للحن لا يكاد أن يميز ــ نعم ، أعتقد أنه واحد من الألحان المرحه ، انه « الغبطة للعالـم » • ليس هناك من يستمع للموسيقى سواي ، ورغم أنني أصغي،فانني لم أعد واثقاً • ربما كانت الاسطوانة تعزف شيئاً آخر •

ترجمة : د• منير صلاحي الأصبحي